

清水多嘉示の塑造表現：具象彫刻における構築性の追求

| | |
|--------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 著者 | 山本 将之 |
| 内容記述 | この博士論文は内容の要約のみの公開（または一部非公開）になっています |
| 発行年 | 2018 |
| 学位授与大学 | 筑波大学 (University of Tsukuba) |
| 学位授与年度 | 2017 |
| 報告番号 | 12102甲第8739号 |
| URL | http://hdl.handle.net/2241/00153501 |

博士論文

清水多嘉示の塑造表現
-具象彫刻における構築性の追求-

平成29年度

筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻

山 本 将 之

筑波大学

目次

| | |
|------------------------|----|
| 序章 | 1 |
| 0.1 研究の動機 | 1 |
| 0.2 研究の背景と目的 | 1 |
| 0.3 研究の方法 | 2 |
| 第1章 清水多嘉示とブールデル | 5 |
| 1.1 原村時代 | 5 |
| 1.2 ブールデルとの出会い | 6 |
| 1.3 帰国後の活躍 | 13 |
| 章末 図版 | 14 |
| 第2章 「構築性」という言葉について | 15 |
| 2.1 「構成」という言葉 | 15 |
| 2.2 「建築」という言葉 | 17 |
| 2.3 ロダン及びブールデルの彫刻 | 20 |
| 2.3.1 ロダン《地獄の門》 | 20 |
| 2.3.1.1 ロダン《瞑想》 | 20 |
| 2.3.1.2 ロダン《放蕩息子》 | 21 |
| 2.3.2 ブールデル《弓をひくヘラクレス》 | 22 |
| 章末 図版 | 25 |
| 第3章 清水の用いた造形言語 | 28 |
| 3.1 清水の芸術観 | 28 |
| 3.2 清水の用いた造形言語 | 30 |
| 3.2.1 第四延長 | 30 |
| 3.2.2 単純 | 31 |
| 3.2.3 造形的組織（コンストラクション） | 33 |
| 3.2.4 線 | 35 |
| 3.2.5 張り | 37 |
| 3.2.6 モドレー | 38 |

| | | |
|--------|--------------------------|-----|
| 3.2.7 | デフォルメ | 40 |
| 3.2.8 | 面 | 41 |
| 3.2.9 | 香り | 41 |
| 3.2.10 | 数 | 42 |
| 3.3 | モチーフについて | 43 |
| 3.3.1 | 原形 | 43 |
| 3.3.2 | 裸体 | 43 |
| 3.3.3 | 主題 | 44 |
| 章末 | 図版 | 45 |
| 第4章 | 現代に踏襲される清水の造形観 | 52 |
| 4.1 | 踏襲される清水の造形観 | 52 |
| 4.2 | 具体的な形態解釈 | 57 |
| 4.2.1 | 線の解釈 | 67 |
| 4.2.2 | 量の解釈 | 61 |
| 章末 | 図版 | 64 |
| 第5章 | 清水多嘉示の彫刻 | 70 |
| 5.1 | 1920年代 | 70 |
| 5.1.1 | 1924年《男の立像》 | 71 |
| 5.1.2 | 1926年《男の立像》 | 74 |
| 節末 | 図版 | 79 |
| 5.2 | 1930-1940年代 | 91 |
| 5.2.1 | 1932年《裸婦》 | 91 |
| 5.2.2 | 1946年《母子像》 | 92 |
| 節末 | 図版 | 94 |
| 5.3 | 1950年代 | 96 |
| 5.3.1 | 1950年《メディターション》 | 96 |
| 5.3.2 | 1951年《みどりのリズム》 | 97 |
| 節末 | 図版 | 99 |
| 5.4 | 1960年代 | 105 |
| 5.4.1 | 1960年《狛犬》 | 105 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| 5.4.2 1965年《向上》 | 106 |
| 節末 図版 | 108 |
| 5.5 1970代以降 | 113 |
| 5.5.1 1970年《裸婦》 | 113 |
| 節末 図版 | 114 |
| 第6章 塑造による制作実践・・・・・・・・・・・・・・・・ | 117 |
| 6.1 芯棒組み | 117 |
| 6.2 粗付けから仕上げの過程 | 120 |
| 6.2.1 形態の解釈 | 122 |
| 6.2.2 形態の追求 | 126 |
| 6.3 成果物 | 132 |
| 章末 図版 | 133 |
| 結章 ・・・・・・・・・・・・・・・・ | 159 |
| 7.1 清水多嘉示の塑造表現と具象彫刻における構築性 | 159 |
| 7.2 今後の課題と展望 | 164 |
| 引用・参考文献一覧・・・・・・・・・・・・・・・・ | 166 |
| 図版出典・・・・・・・・・・・・・・・・ | 168 |
| 謝辞・・・・・・・・・・・・・・・・ | 171 |

凡例

- 本稿は、筆者著「人体具象彫刻における『構築性』という概念の発端に関する考察」（大学美術教育学会発行『美術教育学研究 47号』、pp. 383-390、2015年）及び、筆者著「渡仏期の清水多嘉示の彫刻に見られる構築的要素 男性立像作品の比較検証を基に」（筑波大学大学院人間総合科学研究科発行『芸術学研究 第21号』、pp. 89-98、2016年）に調査、研究を加え、博士論文としてまとめたものである。
- 年号は西暦の後に和暦を（ ）内に記した。
- 美術作品は《 》で示した。
- 引用文は「 」で示し、作品集・単行書・新聞・雑誌名は『 』で示した。
- 引用文中にある「 」表記部分は、引用に際して『 』と改めた。また更にその『 』文中にある「 」表記については〈 〉と改めた。
- 引用に際して、明らかな誤字等はその箇所後ろに（ママ）と記した。
- 引用に際して、文中の任意の箇所を省略した場合、その箇所に（上略）（中略）（後略）と記した。
- 本文中において重要な概念を示す語、及び本文中における造語については「 」で示した。●註については、頁末に記した。
- 図版は【 】で示した。
- 図版に挙げた作品が清水多嘉示である場合、作者名の表記は省略した。
- 図版は各章末あるいは各節末のいずれかにまとめた。文末図版については【図●-●】（例：第1章の図2であれば【図1-2】）と記すこととする。
- 図版に挙げた作品の出典については、本論文巻末にまとめて記した。
- 図版に挙げた作品について、発表年、サイズ、素材、所蔵について確認できる限りにおいて記載した。

序章

0.1 研究の動機

筆者は塑造による人体表現を探究する制作者として、多年に渡る制作研究を継続して行っている。筆者と彫刻の邂逅はオーギュスト・ロダン（Auguste Rodin 1840-1917 仏）の作品であり、ロダンの力強い表現に魅了され、彫刻の道を志した。そのため筆者は当初、ロダンや荻原守衛（1879-1910）のような「自由な量の操作に伴う量塊の組立て」に造形的な魅力を感じており、自身の彫刻においても量の解体と再構築を試みることで、彫刻表現の深化を図るべく制作を続けてきた。この「量の組立て」という考え方は、自身の彫刻制作の核となる重要な造形観であり、筆者はこれを彫刻の第一義として重視している。

そのような中、八ヶ岳美術館を訪れる機会を得て、清水多嘉示（1897-1981）の彫刻と出会った。清水の作品を初めて鑑賞した際には、その彫刻から作者の実直な性格が滲み出ているように感じられた。更に時を経て、再び八ヶ岳美術館を訪れた際には、以前には感じることはできなかった、言葉にならない彫刻的な魅力が醸されているように感じられ、併せて清水の作品と対峙している時間がとても心地良く感じられた。以降、八ヶ岳美術館で清水の彫刻と対峙する度に、新たな魅力に気付かされるような感覚を得ている。

清水はアントワーヌ・ブールデル（Emile-Antoine Bourdelle 1861-1929 仏）の弟子であり、日本に「構築性」という造形概念をもたらした人物として広く知られている。この「構築性」とは、上述のように筆者が彫刻において最も重視してきた「量の組立て」によって表出する形態の性質のことを意味する。これは、図らずも筆者が僅かながらも構築的な視点を基に、制作研究に努めてきたことを示すようであるが、一方で清水の彫刻からは筆者の作品には無い造形的な魅力が表れているように感じられる。この清水作品の彫刻的な魅力とは、具体的にはどのような「造形」によって表出しているのだろうか。この間について、制作研究を主軸とする多角的な考究を通して、自身の彫刻表現の昇華に努めたいと考えたことが、本研究の直接的な動機である。

0.2 研究の背景と目的

清水多嘉示はブールデルに師事した人物であり、「ブールデルの芸術の真髄を日本に紹介した」¹、あるいは「日本の彫刻家に構築性の重視を訴えた」²とされ

¹ 井上由理 『青春のモンパルナス 1923-1928 清水多嘉示滞仏記』 信濃毎日新聞 9頁 2006年

² 神谷睦代 「日本の彫刻にあらわれた影響と模倣」 『ロダンのかげの彫刻家たち-もうひとつの近代具象論』 あい書林 172頁 1995年

る人物である。また、清水は文化功労者であり、日本彫刻界の発展に寄与した人物として高い評価を得ている。

清水については、武蔵野美術大学を中心として体系的な基礎研究がなされており、この研究成果は『清水多嘉示資料 | 論集:共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I』及び『清水多嘉示資料 | 論集:共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 II』に纏められている。特に『清水多嘉示資料 | 論集:共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I』では、清水多嘉示の著作集が資料として網羅的に纏められており、清水の言葉に係る本研究の考察は当資料に大きく依拠する。

このような研究が進む中で、筆者においては、清水と同じく人体を主題とする制作者としての視点から、清水の人体塑造表現に見られる造形的な特質について論考を試みる。

先に述べた「構築性」は塊の組み立てによって彫刻に付帯する性質である。ここで述べた塊とは、空間に占める体積のことであり、量・量塊・マッス (masse 仏) 等を含む言葉である。この塊は物理的な体積であると同時に、視覚情報に伴う感覚的な体積としても理解される。このような塊を人体から感じ取ることや、解釈された塊を媒体となる粘土を通して空間に組み立てることは彫塑芸術の第一義として認められる。この「塊の構築 (組立て)」によって表出する「構築性」について、塑造家岩野勇三 (1931-1987) は「彫刻の勉強を進めていくなかで、一番大きい、重要なテーマでしょう」³と述べている。このように、「構築性」は彫塑の重要な意義として現時の彫刻界に広く浸透しているにも関わらず、その具体的な内容について言及された研究は殆ど見つかっていない。⁴

以上の背景から、本研究では清水の人体塑造表現に見られる造形的な特質についての考究に併せて、自身の制作実践に根ざした現実的な視点からの論考を試みることによって、清水の造形観並びに人体塑造における構築性の具体的な内容を浮き彫りにすることを目的とする。

0.3 研究の方法

本論は、6章構成である。

³ 岩野勇三 『彫塑 製作と技法の実際』 日貿出版社 14-15頁 1995年

⁴ 前述の背景により筆者は下記拙論を執筆

「人体具象彫刻における『構築性』という概念の発端に関する考察」『美術教育学研究』 No.47 大学美術教育学会 383-390頁 2015年

第1章では、井上由理著の『青春のモンパルナス1923-1928 清水多嘉示滞仏記』を中心資料に据え、清水の人生を「原村時代」、「ブールデルとの出会い」、「帰国後の活躍」に分けて概観する。

第2章では「構築性」という言葉の意味を、ブールデルや清水、ロダンの言葉を基に考察する。

第3章では『清水多嘉示資料 | 論集: 共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I』の「清水多嘉示の著作集」を中心資料として、清水の言葉を抽出し、その内容について制作者の視点から考察を行う。特に清水は、彼自身の彫刻観を表わす独自の造形言語を扱っており、その言葉がいつ発言されたのかを時系列に沿って整理することによって、清水独自の造形観の萌芽を検証する。

第4章では 清水の弟子であり、彼の造形観を強く踏襲する神戸峰男（1944-）のインタビューの内容を考察することによって、清水の造形観を紐解くことを目的とする。神戸は、18歳で武蔵野美術大学に入学して以降、清水多嘉示に師事した人物であり、清水の彫刻観を真摯に踏襲する彫刻家である。1978年には日展特選を受賞しており、1988年には名古屋芸術大学の教授に就任している。更にその後、日展文部科学大臣賞や芸術院賞を受賞するなど、彫刻界において非常に高い評価を得ている。なお、神戸は2012年に芸術院会員に就任しており、現在日展の理事を務めている。このように、神戸は現在の日本彫刻界を牽引する人物の一人であり、また武蔵野美術大学に入学して以降、清水が逝去するまでの19年の間、清水と深く関わってきた人物である。

第5章では清水や神戸の言葉を基に、実見調査に基づく清水作品の分析を行い、清水の人体塑造表現に見られる造形的な特質を具体的に浮き彫りにする。

第6章では、構築性の表出を主眼に据えた筆者の制作実践を基に、形態解釈の具体的な内容を論考することによって、彫刻における構築性の内実を考究する。

彫刻制作は一朝一夕で出来上がるものではなく、一作品におおよそ3-5ヶ月程度の月日を要する。その間彫刻家は毎日モデルと向き合い、モデルの構造や量感を感じ取り、空間に粘土を構成して形を造る。更に言えば、制作は円滑に進むものではなく、特に清水と同じく粘土を主素材として扱う場合、粘土の可塑性という性質から形の変化が容易であるがゆえに、際限のない制作が可能となる。換言すれば、塑造には「終わり」がなく、完成間際と感じられても、構造的な破綻を修正するために人体の一部を壊してしまうことも珍しくない。また、制作の終盤には1mm単位で粘土を操作することもある。更に言えば、一作品造るだけで人体彫刻の本質に迫ることはできず、その片鱗を掴むためには継続した制作研究が不可欠となる。それ程までに、彫刻制作は困難を極めるものであり、同時に奥深いものでもあると言える。

人体塑造にとって重要なことは爪や皮膚などの表層に位置する形ではなく、人体の構造をどのような形として把捉し、組み立てるのか、ということである。このような形態の捉え方は、彫刻の鑑賞はもちろん、あらゆる立体表現に通底する価値観である。そのため、「量の組立て」を主眼に人体塑造の制作研究を続けてきた筆者の形態解釈を振り返ることによって、これまで語られることの少なかった「構築性」の内実について、制作者の視点から具体的に考究する。

最後に、本論の考察結果をまとめ、清水作品の塑像表現に見られる特質、及び人体塑造における構築性の具体的な内実をまとめる。

以上のように、本研究では制作者の視点に重きを置くことを改めて述べておきたい。特に清水と同じく人体塑造の考究に努める彫刻家の視点から、制作を通して考察された具体的な形態の在り方について、深く掘り下げた論考を試みる。

第1章 清水多嘉示について

清水の人生は大きく3つの時代に分けられる。生まれ育った長野県原村時代、渡仏期、渡仏以後である。本節では、井上由理著の『青春のモンパルナス 1923-1928 清水多嘉示滞仏記』を中心資料に据え、清水の人生をこの3つの時代に分けて端的に記すと共に、渡仏期ではブールデルに関する清水の言葉を示し、その真意を考察する。

1.1 原村時代

1897（明治30）年、清水多嘉示は長野県原村に生まれる。清水の育った原村は、縄文前期の阿久遺跡や奇祭・御柱祭などで知られており、「命」の根源を秘める環境であったと言える。幼少期の清水は、この御柱祭の御柱の曳き手として参加していた。⁵

また、清水は原村について、次のように語っている。「八ヶ岳を中心として甲州境から蓼科山まで続く連山のふところに育まれた私です、私の作品には良かれ悪しかれこの『自然』が、言ってみれば、骨の髄まで沁みこんでゐることとせう。由來出また山のゴツゴツした信州は色彩よりも立體的造形に適します、絵画的でなく彫塑的です。武井直也君（諏訪出身、院展系）中村直人君（上田出身、院展系）等未來ある新人はありますが、もつと多くの塑造家が輩出してよいと考へられます」⁶

八ヶ岳は、山梨県と長野県にまたがる山塊であり、原村は八ヶ岳山麓の西南部に位置している。2500m級の山々の連なりは荘厳であり、清水の造形観の根幹にはこの壮大な八ヶ岳が織りなす自然の風景が根付いていたことが述べられている。

病気がちであった清水は、肋膜炎と脚気の併発によって旧諏訪中学（現長野県諏訪清陵高等学校）を中退している。その後、清水は小学校の代用教員を務めながら、幼少の頃より愛好していた絵の制作に没頭していく。この頃より、清水は画家中村彝（1887-1924）に師事しており、1919（大正8）年に開かれた第6回二科展では初入選を果たす。そして、この入選を機に清水は画家としての道を志すよ

⁵ 早坂義征『太陽への道 評伝・彫刻家清水多嘉示の生涯』長野日報社 19-20頁 2007年

「彼が小学校五年生のとき（中略）天下の奇祭・御柱祭の主役である樅の大木の御柱を、近隣の村民総出の中に混じって曳いた覚えがある。」

⁶ 原典：清水多嘉示「南昌制覇」東京朝日新聞 1939年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）『清水多嘉示資料―論集：共同研究「清水多嘉示の美術教育について」―』武蔵野美術大学彫刻学科研究室 42頁 2009年

うになる。その後、清水は高等学校の美術教員を掛けもちながら二科展への発表を続けていたが、更なる躍進のために画業のための渡仏を希望する。

渡仏にあたり、生家が比較的裕福な養蚕農家であったことや、勤め先の教頭土屋文明（1890-1990）が後援会を結成したことなどを契機として、清水の留学が叶う。

1923（大正12）年、清水はフランスへと渡る。

1.2 ブールデルとの出会い

清水が渡仏した1923年は、サロン・デ・チエイルリ（Salon・des・Tuileries 仏）第1回展開催の年である。渡仏後すぐに、清水はこの展覧会を鑑賞しており、この会場でブールデルの彫刻《アルヴェアル将軍騎馬像》【図1-1】と運命的な出会いを果たす。

この作品との邂逅について、清水は次のように語っている。「この彫刻を現前にした私はなにによりもまず陶酔の境地におちいり、次の瞬間激しい靈感に打たれた。（中略）自分でも気づかなかった自分自身を発見するとともに、『これだ』という気になった」⁷

当作によって感銘を受けた清水は、ブールデルに弟子入りをし、画家と彫刻家の道を志した。

なお、清水はこの《アルヴェアル将軍騎馬像》について、帰国後の1942年に下記の言葉を残している。この言葉は清水の具体的な形態解釈が記される貴重な内容である。

「騎馬像は、（中略）この作品は、あくまで傳統を尊重し、巨大ではあるが、優れた肖像にでも接するやうに、どこまでも呼吸が通つてゐて、生き生きとしてゐる。（中略）細部は嚴格に、『全體の印象』の中に溶けこんでゐる事である。この印象と言ふものは、塊と均衡マツス エキリーブル バランスの線の釣合によつて生ずる力から來るものだ。首の強い曲線に對しては、筋肉の張り切つた丸い馬の臀部が取り組ましてあり、左足を上げてゐる曲線には、臀部から後方に出て足の方に緩やかに落ちてゐる尻尾が對比してゐる。豫期のリズムに隨つて、總ゆるものが計算され、嚴重に整頓されている。（中略）總ゆるものを具へた上での統一された單純さである。」⁸

清水は空間に構成される各部の関連に着目しており、特に対極の関係性に着目している。具体的には、首に対して臀部を、前脚に対して尾部を対比している。

⁷ 井上由理 前掲書 21頁

⁸ 清水多嘉示 「ブルデルの思ひ出」 『新美術』9月号 春鳥會 9-10頁 1942年

【図1-2】を見ると、馬の頸部の曲面は緩やかであるが、臀部の面は筋肉の張りによって移り変わりが明確に表れている。また、曲げた前脚が鋭角に構成されていることに対して、尾部の曲線は緩やかに配されている。各部がそれぞれ異なる造形性を示しながらも対極の量塊が呼応しているため、全体での律動に纏まりが生じている。ゆえに清水は「總ゆるものを具へた上での統一された單純さ」と評価しているのではないかと考える。

このように、ブールデルの門下に入った清水はブールデルとどのような関係を育んだのであろうか。次の清水の言葉からその関係性を窺い知ることができる。

「私は訪問する時にはいつも作品を持って行つたが、彼は心から親切に批評し一々例を引きながら極めて具體的に教へてくれた。『何故こう作らなければならぬか。』とこの何故について彼は貴重な暗示を與えてくれた。」⁹

「何故さふ作らねばならぬかを教へる人は稀だ。」¹⁰

「私は度々彼に従つて美術館や展覧會へ行つて、折にふれてひらめく彼の芸術觀を覗く機會を得たものである。」¹¹

「私の友人の一人が、彼に贈るやうにと言つてわざと日本から鎌倉期の佛像を送つて來た。私はそれを持って彼を訪問すると、ブルデル一目佛を見て『これは素晴らしい。實にいゝものを貰つた。』彼の喜びは非常なものだつた。（中略）此の佛像は餘程氣にいったとみえて、彼の寢室におき、終始ねながら眺めてゐた。」¹²

上記の言葉より、清水とブールデルの関係が極めて良好であつたことが窺える。また、「『何故こう作らなければならぬか。』とこの何故について彼は貴重な暗示を與えてくれた。」という言葉から、ブールデルは自身の彫刻觀を清水に教示していたことが窺える。当時彫刻を未経験であつた清水にとって、ブールデルの自然に準じた力強い彫刻は、自身が生まれ育つた八ヶ岳特有の莊嚴な自然と合致したのではないかと思われる。それゆえにブールデルの彫刻觀を余すことなく踏襲できたのではないかと考える。

また、ブールデルは清水から譲り受けた鎌倉期の仏像を絶賛していることがわかる。ブールデルによる日本の仏像と西洋モニュメントの比較について、興味深い言葉が清水により残されている。

⁹ 清水多嘉示 「ブルデルの生活と藝術」 『文藝』2巻8号 改造社 54頁 1934年

¹⁰ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 56頁 1934年

¹¹ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 57頁 1934年

¹² 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 58頁 1934年

「『方法こそ違ふが、モニュメンタルな表現の考のおきどころ-総合的で、單純で、微細な研究の行き届いた所-は共通してゐる。古佛像は内部におかれ、西洋のモニュメントは戸外におかれるものが多い等、條件は自ら異なるが新しい生きた自然を創造してゐる點では、共に同じ高さにある。』と述べ、更に、『例えばベゼレエのレリイフにしても、全體と中心をなすキリストとの關係、キリストの全姿、全姿の中にあつて顔、顔のうちの目或は鼻といふやうに、こまかく分析し觀察すると、そこに卓越したアンサンブルとデイトルの表現がある。丁度日本の古佛像にあつては上まぶたの中に眼球を入れるとか、また眼尻を變形するのと同様に、このキリスト像にも必然的な變形が行はれ、自然のものとは自ら別個のものが創造されてゐる。だから自然をすのまゝに模倣することに吸々としてゐる現代の美術家にとって、こうした至上の表現は會得し難いおのであらう。更にこのキリスト像は、他の部分と必然的に有機的に關係し、全體の一部としての運動が考慮されてゐる。』と實にこまかな觀察を述べたりした。日本の古佛像は非常に好きであつたが、インドのものはさうではなかつた。」¹³

日本の仏像と西洋のモニュメントは、「新たな自然」を創造すべく必然のデフォルメがなされている点に共通していることが述べられている。この「新たな自然」とは、「造形藝術は形態によつて『新らしい自然』を創る藝術である。『新らしい自然』とは現實の自然とは全く別個のマチエール（材質）によつて現實の自然の姿を表現したものをいふ。」¹⁴

つまり、彫刻とは自然の再現ではなく、作者の造形的思考に基づくデフォルメが必然であり、その彫刻は現實の自然の要素を強めながらも自然に準ずる形態、即ち「新たな自然」でなくてはならない、ということが述べられている。そしてこの新たな自然という概念は、ブールデルから踏襲した清水の造形觀であることが理解される。

このように、ブールデルから彫刻の本質に迫る教示を受けていた清水であるが、彼はブールデルの人柄について次のように述べている。

「氣難しい方ではなく、また話嫌ひでもなかつた。（中略）散歩をしてゐるとき等は、ブルデルは随分南國人らしく夢邪氣に喋る人だった。」¹⁵

¹³ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 57頁 1934年

¹⁴ 原典：清水多嘉示 「實技研究『初級編』藝術に於ける素描の位置」 『実技研究 初級編（前）』 2-3頁 1950年代 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書 61頁

¹⁵ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 54頁 1934年

「たばこは吸はぬし、酒はブドー酒ぐらひなものだし、他に別段これと云つた道楽も嗜好もない彼であつた。」¹⁶

「『アカデミといふところではいつも同じことばかり言はなくてはならぬので面白くない』と洩らしてゐた。」¹⁷

上記はブールデルの素朴な人柄が窺える清水の貴重な言葉である。特に「『アカデミといふところではいつも同じことばかり言はなくてはならぬので面白くない』と洩らしてゐた。」という言葉から、ブールデルは清水に悩みを吐露する程、親密な関係であつたことが窺える。

更に、清水はブールデルの制作態度について次のように述べている。

「ブルデルの制作態度は次の言葉に依つて要約される。『私は決して自分自身の眞似をしない。（自分の癖や趣味で仕事をしないと言う意味。）私が忠言を求めるのは眞の自然だけである。私のアトリエでは決してモデルにポーズをとらせない。（モデルを使はないと言ふ意味ではない。）静止された總ゆる状態は、必然的に拘束されたものであり、それは即ち生命の拒否である。のびゝゝした眞の生きた運動をみて仕事をすべきである。眞理を極め、スケッチなり下描を材料にして仕上げをすべきである。先ず「眞」であらねばならない。たとひその作品が完成されたものでなくても「眞」のある作品には關心をひかれるものである。』と¹⁸

具体的なブールデルの制作方法を示す清水の言葉である。ブールデルはモデルにポーズを取らせず、動いている姿から「眞」を追求していたことが窺える。ここで述べられている「眞」とは、「先ず『眞』であらねばならない。」という言葉からも、躍動的な生命の基盤となる人体の骨格及び構造を意味すると考える。

なお、当時のブールデルの彫刻に関する、アンリ・ベルクソン（Henri Bergson 1859-1941 仏）¹⁹やアナトール・フランス（Anatole France 1844-1924 仏）²⁰による評価を、清水が次のように記している。

「ブルデルの作品の前に立つたベルグソンは『各部が既に全體を含んでゐるやうだ』と言つてゐる。」²¹

¹⁶ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 54頁 1934年

¹⁷ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 56頁 1934年

¹⁸ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 17頁

¹⁹ ブールデルと親交のあつたフランスの哲学者

²⁰ ブールデルと親交のあつたフランスの詩人・小説家

²¹ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 8頁

「ブルデルの藝術をロダンと比較した、アナトール・フランスは『ロダンは素晴らしい天才で立派な作品をつくった。ロダンの裸婦は全くふるいつきたい様なものがあるけれども、しかし綜合する科學性がなかつた様に思はれる。ブルデルはそれを十分に知つてゐた。その意味で大きなフランスの傳統に結びついてゐる。』と言つてゐる。」²²

後者はアナトール・フランスによるロダン彫刻とブールデル彫刻の比較である。ロダン彫刻について高く評価しているが、一方で科學性の欠如を指摘している。この科學性とは塊の組立てによって生じる造形論理であると考えられ、相反的にブールデルの彫刻がこの科學的な論理に裏打ちされた構造を有していることが謳われている。

そしてこのアナトール・フランスの言葉を受けた清水は次の言葉を残している。

「たしかにブルデルは、ロダンのもつてゐなかつた綜合的な科學をひそめてゐた。建築物彫刻の密接な關係、言ひかへれば、ロダンのものは個人主義的な極地であつて、ブルデルのものは、建築的要素を備えた全體的なものゝ把握であり、それは極限まで追つめて骨組を構成する全の個。而してそれは直ちに大自然につながる作品である。ブルデルのものには、官能的なものがすくない。」²³

清水の評価もまた、アナトール・フランスと同じく、全体の関連に伴う量塊の論理性を「総合的な科學」と評しており、相反的に官能的と謳うロダンの彫刻には構造面での破綻が暗喩されている。また、清水の作品が官能的でないことから、師匠であるブールデルの影響が強く表れていると考えられる。

このように、ブールデルから多大な影響を受けている清水であるが、清水自身はブールデルをどのように評価していたのであろうか。清水はブールデルについて、次のように評している。

「現代ヨーロッパではルネサンス以後ロダンに至るまでの作品を一區切りとして、その後の彫刻界で最も代表的で新鮮なそして力強くしかも普遍的な藝術を齎したのはエミル・アントワヌ・ブルデルである。」²⁴

「ブルデルの仕事は全く獨自なものであつた。その作品を數種の相に分類しようとする人がある。例へばエジプト、アツシリア、ギリシヤの影響、中世のフランスの影響等に、しかし、それはやゝ獨斷に近い。ブルデルは、彼の裡に地中海的な調和と熱情とを具備してゐる。その見事に均衡を保つた對蹠的な二つの要素

²² 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 12頁

²³ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 12頁

²⁴ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの生活と藝術」 50頁 1934年

は、彼の作品に特殊の香を與へ、その意義と價值を擴大せしめてゐる。彼は彼の藝術を創造した。彼は古代藝術をフランスのものとし、ゴヂツクを近代のものとした。これ等の要素が、彼の作品に密接に融合し、有機化されてゐるので、その彫刻作品が、いかなる流れを傳つて來てゐるかを見究める事は不可能だ、その根源は藝術家自身の遺傳性のうちに探求されるべきである。」²⁵

「その血と牧歌的なモントオバンの自然は、ブルデルの仕事のどのの中にもひそんでゐた。（中略）モントオバンの自然は、彼から去りはしなかつた」²⁶

清水はルネサンスからロダンまでの時代を、彫刻の前時代として捉えており、ブルデルによって新たな時代が開いたと評している。そして、このブルデルの彫刻は各国各時代の彫刻様式のいずれかに分類できるものではなく、地中海的な調和と熱情を備える全く独自の仕事であることが指摘されている。

清水はブルデルの造形を「地中海的」と表現しているが、筆者が清水の彫刻を実見した際に、日本的な湿気を感じる作品として感じられた。ブルデルの彫刻が、高温で乾燥した空気感を有する地中海的な作品であるとするならば、清水の作品は湿気のある日本的な雰囲気醸している。これは制作者である筆者の印象であるが、この印象を掘り下げることで、ブルデルと清水の造形性の差異を浮き彫りにできると考える。なお、清水の彫刻に関する具体的な作品分析は第4章にて述べる。

さらに清水は、ブルデルの彫刻から牧歌的なモントーバンの空気をも感じている。モントーバンとは、フランス南西部に位置する県都であり、商業都市である。タルン川に沿い、航空機、繊維、家具、食品などの工場が立地している。ハヶ岳の空気を根底に据える清水は、同じく故郷の空気を纏うブルデルの彫刻に強い共感を得ていたことは想像に難くない。

このように、非常に高く評価する自身の師から、清水はどのような彫刻観を踏襲したのだろうか。清水が踏襲するブルデルの彫刻観が記される文章について、その内容を読み解きたい。

「ブルデルは私達に、『正確にデッサンしなさい。人體の各部は樹木で主幹であつたり、枝であつたり、花や果實であつたりする。従つて、その調和、^{アルモニイ アコード}釣合を求め物の^{キヤラクテール}特質を探ること。そして、正確に、明確に、印象ではいけない、總てのアングル（角）を決定せよ。堅固な内部構成でなければならない。風船玉になつてはいけない。鋭く角を測れ。自然は良いガイドだ、あらゆる方向からデッサンをしなくてはならない。我々は自然を測る爲に、自然に奉仕する。藝術は一つのエモーション（感動）だ。藝術家は、自然に接して、始めてそれを生む事が出

²⁵ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 5頁

²⁶ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 5頁

来る。自然の^{コンストラクション}構成（建築的要素）に注意を拂はなければならない。構成は實在で肉付は常に變るものだ。先ず熟慮して、内部に何があるかを、どうなつてゐるかを知らなければならない。自然の動勢（方向、速度）の變化を掴まなくてはならない。思想をもつて仕事をしなければならない。ほんとうの仕事は手では出来ない。エスプリよつて出来るのである。表面のコツピイをしてはいけない。目は間違ひが多いから。例へばランス本寺の彫刻（圖示）を見れば、それ等が如何に生き生きとしてゐるかに驚くであらう。それ等は自然の所謂正確なコツピイではない。若し、吾々が着物を正確にコツピイしたならば、それ等はうすつぺらで、瘦せて、自然に似もつかないものとなり、ロープの下に肉體の存在を感じさせない。即ちデフルオメとして創作しなければならない。^{エスプリ}感動——科學——創造。^{オゾー}骨組のポイントを正確に掴まなくてはならない。感覺とアンチミテーによつて。』これ等の言葉は、吾々が忘れてはならない教訓である。」²⁷

上記を要約するならば、「『自然の觀察』は造形的前提であり、自然の建築的要素に内包される動勢を掴み、この構造に準じて構築される量塊が彫刻の内部構造を成す。堅牢な内部構造を目指すためには、骨格に付随する全ての量塊の角を鋭く明確に決定しなければならない。この点においてデフォルメは不可欠であり、堅牢な内部構造にこそ實在は付帯する。自然の構造に感動し、量塊を科学的・論理的に構築し、新たな自然を創造しなければならない。」という内容でまとめよう。清水はこのブールデルの造形觀を真摯に踏襲しているが、清水とブールデルの彫刻に着目すると、その造形性には差異が感じられる。即ち、上記のブールデルの造形觀を素地とし、清水は造形において独自の在り方を探求したのではないかと考える。

以上、清水が残すブールデル関係の言葉を概観したが、このブールデル門下では、保田龍門（1891-1965）や佐藤朝山（1888-1963）、更には、オシップ・ザッキン（Ossip Zadkine 1890-1967 露）やアルベルト・ジャコメッティ（Alberto Giacometti 1901-1966 瑞）等が彫刻の研鑽に努めており、清水は彼らと生涯を通して懇意にしている。なお、後に述べる清水が制作した2体の《男の立像》は、この時代に制作されたものである。

²⁷ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 7頁

1.3 帰国後の活躍

1928（昭和3）年に帰国した清水多嘉示が、日本の美術界で果たした役割は大きい。彫刻家としての優れた作品はもとより、特に、戦争直後にいち早く美術の復興に尽くした。²⁸

戦後は、日本芸術院会員、文化功労者、日展顧問、東京国立近代美術館評議委員といった社会的立場からも日本の美術を牽引し続けた。また、ブールデルの芸術の真髄を日本に紹介したことや、ジャコメッティやザッキン等多くの海外作家との交流及び日本への紹介は、本国美術界に大きく寄与するものである。

また、清水多嘉示は作家であると同時に優れた教育者でもあった。帰国翌年の1929年、帝国美術学校（現 武蔵野美術大学）の創立に参画する。遅れて1931年に設置された彫刻科は、清水を中心として発展を遂げてきたとも言える。²⁹

清水は1936年、帝国美術学校の彫刻科について、次のような言葉を残している。「本校の彫刻科はかかる際の日本彫刻の中に、新しい時代の藝術を育て、基本的な構成の理解を教授する自信を持つてゐる。」³⁰

この言葉から、清水の感覚においては、1936年以前の日本にブールデルのような構築的な彫刻が少なかったことが示唆される。清水はブールデルから踏襲した彫刻観を身を挺して指導しており、井上武吉（1930-1997）、池田宗弘（1939-）、神戸峰男をはじめとする多くの作家を育てている。

²⁸井上由理 前掲書 9頁

「1928（昭和3）年に帰国した清水多嘉示が、日本の美術界で果たした役割は大きい。（中略）特に戦争直後のいち早い美術の復興に尽くした様子が資料に残されている。」

²⁹井上由理 前掲書 9頁

「1931年に設置された彫刻科は清水一人が背負ってきたといって差し支えない。」

³⁰ 原典：清水多嘉示 「彫刻科」 『帝國美術』2号 21-22頁 1936年 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書 37頁

第 1 章 図版

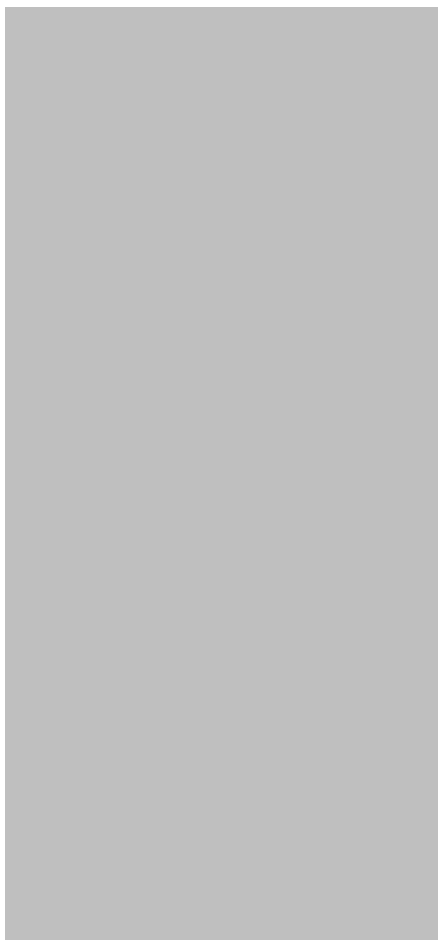


図1-1 アントワーン・ブールデル
《アルヴェアル将軍騎馬像》
サロン・デ・チェイルリー展示風景

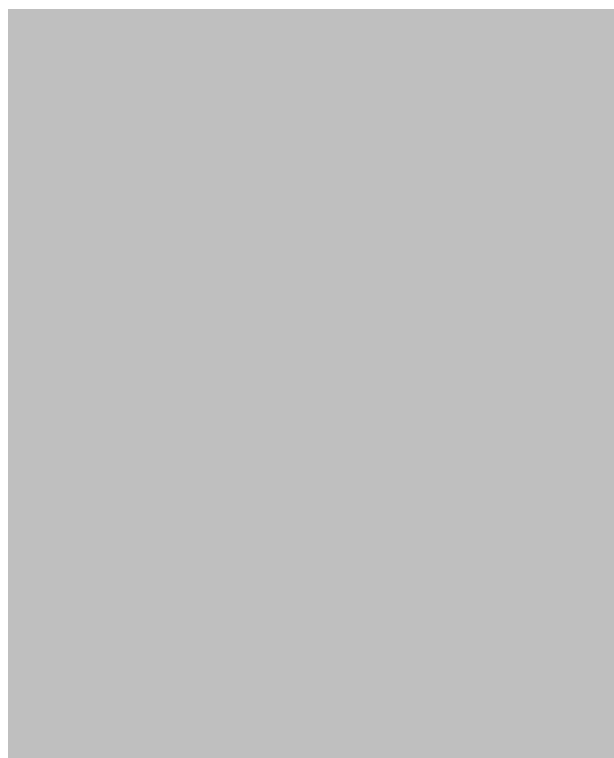


図1-2 アントワーン・ブールデル
《アルヴェアル将軍騎馬像》

第2章 「構築生」という言葉について

「構築性」という概念が現時の彫刻界に広く浸透しているにも関わらず、その具体的な内容について言及された研究が殆ど見つかっていないことは序章にて述べた通りである。本章ではブールデルや清水、ロダンの言葉を手掛かりとして、人体具象彫刻における「構築性」という概念の意味を探る。

2.1 「構成」という言葉

ブールデルの造形感覚が幼少期の頃より既に培われていたと判断される言葉が残っている。以下の言葉は、ブールデルの造形感覚の原点とも言える言葉である。

「ただけしい鳥。曲線がまるでない。すべて角と直角だけでつくられている。愛らしい輪郭にはまったく恵まれていない。そんなものは飛ぶのにじゃまだったのであろう。めまいの精神によって考えだされたような、ごつごつした外貌。それほど、この鳥の姿はけわしく見えた。ぶっきらぼうな視線は、深淵の一角に急襲されたような、ひきしまった硬直したおのれの骨組をさぐっているような感じだった」³¹

この言葉はブールデルが幼少の頃に残した言葉であり、当文には鳥を一つの形態して捉えたブールデルの感じ方が顕著に表われている。「曲線がまるでない」という言葉に形容されているように、ブールデルは鳥の形態を球状ではなく角を有する形、特に「すべて角と直角だけでつくられている」と述べていることから複数のブロックが組合わさった形態として鳥を解釈していた可能性が考えられる。また、「ごつごつした風貌」、「ひきしまった硬直したおのれの骨組をさぐる」という言葉から、ブールデルが鳥の内部に位置する骨格を感じ取っていた可能性が感じられる。

ブールデルが実際に観た鳥の名称や解釈した形態の呼称について明記されていないためこれ以上の考察は難しいが、ブールデルが幼少の頃より自然の観察を通して、対象形態の還元され得る幾何的な形態や、内奥に位置する骨組みについての深化した感覚を受容していたことが当文により醸されていると考える。

このように、後のブールデル彫刻の原点とも言える対象形態の解釈を幼少期より示していたブールデルであるが、このような感覚を踏襲するブールデル彫刻の本質とはいかなる事柄であるのだろうか。

「厳しい構成による明快で力強い総合」³²と称されるブールデル彫刻の本質は、常に「構成」という言葉と共に語られている。構築性が量塊の構成による性質である以上、本稿でブールデル彫刻の本質について追求することが、延いては人体具象

³¹ イオネル・ジャヌー、安井源治訳 「ブールデルーその生涯と作品」 『近代彫刻の父 巨匠・ブールデル展カタログ』 フジカワ画廊 14-15頁 1982年

³² 『ブールデル展』 国立西洋美術館（本図版にページ表記なし／前から数えて2頁）1968年

彫刻における「構築性」という概念の発端を探ることに繋がると考える。このような見地に基づき、「構成」という言葉によって語られるブールデル彫刻の本質について、下記の言葉を参考に考察を進める。

「わたしは永久の面を探求するために、偶然的な面、抜け穴を避けた。構成の本質をもとめ、一時的な波は二の次にした。そのうえ、わたしが求めたのは普遍的なリズムだった」³³「《彫刻のいのちでは》とブールデルはいつも言っていた、《表面的な面は偶発的なできごとにすぎない。》しかし、構成的な深い面は、いわば運命なのだ。」³⁴

上記二例の言葉から、ブールデルが彫刻において「構成の本質」並びに「永久の面」を追求していたことが示されている。そして、「偶然的な面を避けた」及び「表面的な面は偶発的なできごとにすぎない」から、ブールデルの追求した「永久の面」が、彫刻の表面ではなく、その内奥に位置する面のことであると推察される。特に、ここで述べられている「永久の面」とは、彫刻の根幹を担う塊の面が示す大きな方向性のことではないかと考えられる。

本章3節2項にてブールデル彫刻の具体的な作品検証を行うが、人体を対象とした場合、彫刻の根幹を担う塊はおおよそ八つ、具体的に頭部、胸部、腹部、腰部、上腕、前腕、大腿、下腿の塊で構成される。³⁵ブールデル彫刻もまた、同様の分割により対象を解釈している。彫刻の根幹を成すこれら八つの塊は制作の初期段階の構成によって決定づけられるため、その後の肉付けによって大きく変化するものではない。つまり、彫刻の根幹を担う塊は彫刻における確固とした存在であるが故に普遍的な律動を有すると言える。

ブールデルが述べる「普遍的なリズム」とは、まさにこの根幹となる塊の構成によって表出する律動のことであり、彼が「彫刻のいのち」とまで形容する「構成的な深い面」とは、「永久の面」同様に基幹部の塊が有する大きな面の方向性のことを指すのではないかと考える。

³³ イオネル・ジャヌー 前掲書 20頁

³⁴ イオネル・ジャヌー 前掲書 21頁

³⁵ 柴田良貴「人体塑造におけるモデリング過程の研究Ⅰ」『芸術研究報14』筑波大学芸術学系 19頁 1993年 「人体の基本的な量構成は11の量で成り立っている。これらの量は大きく動き、人体の構成の中で 主要な役割をなすものである。医学的な解剖学の 部位の分け方と多少の隔たりがあるが、上記の11 の量は人体彫刻の根幹ともいふべきもので、物理 的にも明確な質量を備えている。」しかし本稿執筆に際して行われた柴田の取材において、彼は「腹部もまた人体の構成の中で主要な役割を成す」と述べており、現在では頭部、胸部、腹部、上肢（上腕、前腕、各左右）、下肢（大腿、下腿、各左右）の合計12の量塊によって人体の基本的な構成が成り立っていることを述べている。

ブールデル彫刻に見られる量塊の構成は、時として「建築」とも評されており、彼の師であるロダンもまた同様の評価を示している。³⁶このような背景を基に、次章ではブールデルの言葉や彼に対する批評を手掛かりとして、ブールデル彫刻に用いられる「建築」の含意について考察を進める。

2.2 「建築」という言葉

ブールデル彫刻に見られる量塊の構成が「建築」という言葉によっても評されていることは先述したが、このような見解は周囲のみならずブールデル自身によっても示されている。「建築物の彫刻芸術」³⁷「彫刻に関するあらゆる休息と跳躍に、すべてが建築の構造と万全に一致している…」。³⁸

「建築物の彫刻芸術」並びに「彫刻（中略）すべてが建築の構造と万全に一致」から、彫刻が建築と同様の構造を有していることが述べられている。

前節において、彫刻の構造が塊の構成であることについて述べたが、これは建築物についても同様の見解を示すことが可能である。建築物は居住空間としての体積を有していることから、この体積の組立てによって形成された総体として解釈することができる。また、この居住空間が三次元空間に占める体積を担うため、先で示したようにこれを量として解釈することが可能であり、この居住空間としての塊が三次元空間に組み立てられていることから、建築物には普遍的な安定性が物理的に求められる。このような普遍的な安定性は、一つにマスの物理的な構成によって、また、一つに自重を支える骨組みの存在によって付帯する。ここで述べた骨組みは、人体に置換すれば骨格に換言される。つまり、人体が骨格を有する塊の組立てとして解釈されることに対して、建築もまた骨格を有する塊の組立てと解釈することが可能である。このような内実において、彫刻と建築は広義において同様の構造を有していると言える。尚、ロダンもまた人体について「動く建築」³⁹と形容していることから、当時の彫刻家の多くが同様の知見を有していたと想像される。

このように、構造面からの巨視的なアプローチによって彫刻と建築が同様の構造体であると考察されるが、特にブールデル彫刻が建築と評される事由とはいかなる

³⁶ 大屋美那 「序-ロダンとブールデル,彫刻に残る手の痕跡」 『手の痕跡 Traces of Hands 国立西洋美術館所蔵作品を中心としたロダンとブールデルの彫刻と素描』 国立西洋美術館 3頁 2012年

「わたしにとって重要なこと、それは肉付けすることである。ブールデルにとっては、それは建築である。わたしは筋肉のなかに感情を押し込める。彼は、様式のなかに感情を溢れさせるのだ」

³⁷ アントワーヌ・ブールデル、土居竜二訳 『A・ブールデル 芸術と人生に関する手記』 文化書房博文社 115頁 1993年

³⁸ アントワーヌ・ブールデル 前掲書 52頁

³⁹ 高村光太郎訳 高田厚博・菊池一編 『ロダンの言葉抄』 岩波文庫 26頁 2006年

ことなのか。ブールデル彫刻の評価について、渡仏後に実見した彫刻家高田博厚（1900-1987）は次の言葉を残している。「ブールデルは、『先生のと違った彫刻原則』を感じ、そこに『建築と同様の規格秩序』を求めた」⁴⁰

ここで述べられている「先生」とはブールデルの師ロダンのことある。高田はブールデル彫刻について、ロダンとは異なる「彫刻原則」を感じており、この原則について「建築と同様の規格秩序」と評している。本来的には塊の構成による総体として等しく解釈されるはずの「彫刻」であるが、先のように高田の言葉にはブールデル及びロダン彫刻の差異が明確に批評されている。このような批評に至る事由、即ちロダン彫刻とブールデル彫刻の造形上の差異について考察することによって、相対的にブールデル彫刻が有する建築的评价についても探りたいと考える。尚、ブールデル及びロダン彫刻に対する具体的な作品検証は次節にて試みる。

本章では両者の言葉に着目する。ロダンがブールデル彫刻について建築と評していることは述べたが、ロダンはブールデルと自身の造形について以下の言葉を残している。「わたしにとって重要なこと、それは肉付けすることである。ブールデルにとっては、それは建築である。わたしは筋肉のなかに感情を押し込める。彼は、様式のなかに感情を溢れさせるのだ」⁴¹

ロダンはブールデルの彫刻と自身の彫刻の差異について「肉付け」と「建築」という言葉を手掛かりに批評を謳っている。特にロダンの言葉から、肉付けによって皮相に表れる量とは彼にとって筋肉に相当するものであることがわかる。つまりロダンは筋肉に相当する量塊の肉付けによって、「感情」と呼ばれるものを彫刻に求めたことがここで述べられている。このようなロダンの造形とは対照的にブールデルの造形については「建築」という言葉を手掛かりに「感情」の横溢が謳われている。つまりブールデルの「肉付け」とは、ロダンのような感情を閉じ込める筋骨の造形を意とするのではなく、より建築的なニュアンスを強く有していると理解される。また、このようなニュアンスはロダンの言葉に限らず、清水の言葉にも認められる。「当時の紳士録 [Bottin Mondain 1924, Almanach Didot-Bottin annuaire ducommerce] にブールデルは、〈芸術家-画家、彫像家〉とあり、彫刻家というより記念像の作家と認識されていた。それは、ブールデルの〈モデュレではなく建築（構造）〉という彫刻理念を立証するものであった。つまり、作品に魅力と味わいを与える細かなディテール〈偶然的で一時的〉を排除し、〈構成の本質、普遍的なりズ

⁴⁰ 高田博厚 「ロダン／ブールデル／マイヨール」 『L'Art du Monde 世界美術全集24 第18回配本 ロダン／ブールデル／マイヨール』 河井書房 90頁 1968年

⁴¹ 大屋美那 前掲書 3頁

ム〉をどこまでも希求し、ロダンをして〈建築的彫刻〉と言わしめたゆえんである。」⁴²

ここではブールデルの彫刻理念が「モデュレでなく建築（構造）」であることが述べられている。モデュレ（modèle 仏）とは肉付けと似た意味の言葉である。つまり、この清水の言葉からも、ブールデルにとっての「肉付け」が建築的な意味を強く有していると理解できる。

また、清水の言葉にはブールデルが彫刻において「作品に魅力と味わいを与える細かなディテール」を排除していることが述べられている。ディテール（détail 仏）とは細部を意味する言葉であり、彫刻においては表面上の仕上げ、あるいは指先等に見られる末端を指す言葉であると考えられる。特にここでは〈偶然的で一時的〉という注釈が付加されていることから、皮相上の仕上げとしての意味合いで用いられている可能性が高いと考える。つまり、当文で用いられている偶然的で一時的なディテールとは肉付けによって表出する面のことであると考察される。

そして上記の清水の言葉において、「〈構成の本質、普遍的なリズム〉をどこまでも希求し、ロダンをして〈建築的彫刻〉と言わしめた」と記されていることから、ブールデルの追求した「構成の本質」がロダンによって「建築的」と評されたのではないかと考えられる。つまり、ロダンによって同等であると解釈された「構成」及び「建築」は、それぞれ微妙な見解の差異を有しながらも併合されたのではないかと考える。そして、この併合された概念の内実が後に「構築」という言葉として翻訳されたのではないかと想像する。更に、建築という言葉に「構造」という注釈が付与されていることを鑑みると、「構成（composition 仏）」と「構造（structure 仏）」の含意が併合した言葉として「構築（construction 仏）」という語句が用いられた可能性も、清水の言葉には色濃く醸されていると考える。

このように、「構築」という言葉の成立には「建築」と「構成」の合一が考えられるが、この発端に関しては次節において更なる追求を試みる。次節ではまず、「肉付け」による生命の横溢が追求されたロダンの《地獄の門》について検証を試みる。そして、彼の「肉付け」に対する解釈を考察することによって、相対的に「建築」という言葉の内実を言及する。更に、清水多嘉示の言葉を手掛かりとして「構築」という言葉の発端を追求する。最後に、ブールデルの《弓をひくヘラクレス》を対象として、これまでの考察内容（「構成」や「建築」の意）の是非について検証を試みる。

⁴² 井上由里 前掲書 75頁

2.3 ロダン及びブールデルの彫刻

2.3.1 ロダン《地獄の門》

1880年、ロダンは建設予定の美術館に設置される門を受注した。当初、扉をいくつかのパネルに分割した後、それぞれのパネルに物語を展開させる案が構想されたようだが、これは全体で200体を超える人物像が渦巻く構成へと変更された。⁴³《地獄の門》【図2-1】はおおよそ17年に渡って制作され続けたが、美術館建設計画の頓挫によってロダン生前でのブロンズ鑄造は適わなかった。

本項では、《地獄の門》にアサンブラージュ (assemblage 仏) された人物像2点に焦点を絞り、作品検証を行う。

2.3.1.1 《瞑想》

《瞑想》【図2-2】は1887-1888年に制作された。大胆に胸部を傾けたポーズを特徴とする本像は、ポーズに起因する動勢の表出を特徴としている。

人体具象彫刻における動勢とは、「面や量の連なりによって生じる流れや、それらによって表現された像全体から受ける運動感のことである。」⁴⁴と解釈される造形要素の一つである。これは、江藤の言葉を借りるならば「面や量の連なりによって生じる流れ」並びに「像全体から受ける運動感」に大別されるものであり、後者についてはポーズを素因として表出する。そのため《瞑想》の動勢表現とは「像全体から受ける運動感」に準ずるものであると言える。

本像がポーズに依る動勢を特徴としていることは述べたが、これは右脚を立脚とした腰部を軸に、胸部を大きく傾けていることに起因する。特にこの胸部の傾きについては可動範囲の限界に臨むかのような量構成に準じており、ともすれば胸部の可動範囲を超過していると判断され兼ねない程であるようにも思われる。このような過度な動勢表現についてロダンは次のように述べている。「私は動勢が彫刻における主要なものだと思っていた。また私の作ったものはみなこれを得ようとした私の努力になったのです。あの『地獄の門』はこの奮闘の記録です。その閱歴全部があります。私はあれに出来る限りの動勢をみな作った。」⁴⁵

本像制作の約十年前には写実性の強い作品を制作していたロダンであるが、《地獄の門》制作時には強い動勢表現の表出を試みていたことを窺い知ることが出来る。

⁴³ 『手の痕跡 Traces of Hands』 国立西洋美術館 124頁 2012年

⁴⁴ 江藤望 「彫刻における時間性について1」 『金沢大学教育学部紀要』 金沢大学教育学部紀要 15頁 2004年

⁴⁵ 高村光太郎訳 前掲書 岩波文庫 192頁 2006年

またロダンは動勢について、「生命の幻影はわれわれの芸術においては、いい肉付けと動勢によって得られるのです。」⁴⁶と述べている。

肉付けと動勢は緊密な関係性を有している。本像の場合、人体各部を構成する量塊の流れは姿態に基づきS字の動きを発露している。この動きに着目し、S字の膨らみに合わせて肉付けを行うことによって動きの感覚が強調される。しかし本像の場合、過度に動勢表現が追求されたために、五体の量塊が自然の人体構造から逸脱しているとさえ感じられるのである。

ここで、本像同様に《地獄の門》にアサンブラージュされた作品《放蕩息子》【図2-3】についても検証を試みる。

2.3.1.2 《放蕩息子》

《放蕩息子》は《地獄の門》右パネルにアサンブラージュされた作品であり、《瞑想》制作の翌年である1889年に制作された男性裸像である。本像は両腕を天に伸ばすことによって全体で伸びやかに躍動する動勢が表出している。このような感覚の表れは、仰向けた顔に併せて両腕を天に伸ばしている姿態に起因していると考えられるが、上体が過度に仰け反っていることによって後方に倒れそうな感覚もまた視覚的に受容される。更には全体の比例に比べて、人体構造の機軸を担う胸部の量塊が若干小さく設定されていることから、ともすれば少々弱い印象を鑑賞者が受容し兼ねないようにも思われる。

上記二例のように、過度な動勢表現を特徴とする《地獄の門》について、清水多嘉示は以下の言葉を残している。

「ロダン時代というのはニュアンスを作れという時代で、当時の文学にしてもそういうものを大事にした。ロダンは、たくみな人というか、どちらかというところブルデルのような構築といった面に力を入れていない。ブルデルはニュアンスは否定して、中身をつくれと、構成、組立てを大事にした人で内容を形に置きかえなければいけないといい、ロダンの《地獄の門》についても、建築的な構成という面では不満だった。」⁴⁷

胸部の量塊が可動範囲を超過していると判断され兼ねない程の傾きを示すことによって強い動勢表現を目指した《瞑想》及び、後方への転倒が視覚的に判断される程に仰け反った上体によって、動きを伴う生命感の横溢を目指したと考えられる《放蕩息子》は、まさに物理的に自立可能な量構造という建築的観点において、構造上の破綻を感じさせるフォルムとしてブルデルに解釈されたのだらうと推察される。ブルデルが不満を感じていた「建築的な構成」とはまさにこの内容であり、これ

⁴⁶ 高村光太郎訳 前掲書 228頁

⁴⁷ 「特集アントワーヌ・ブルデル 清水多嘉示氏にきく」『三彩 (296)』三彩社 25-27頁 1972年

は本章2節で示した、ロダン及びブールデルの「肉付け」の見解が異なることにも繋がっている。

つまり、ロダンは人体を「動く建築」と形容する程にその構造を熟知していたにも関わらず、生命の表出に深く関わる動勢を、時として過度とも解釈される程に強調していたと考えられる。そして、ロダンは構造上の破綻を厭わない程に動きを強めるための造形を「肉付け」の意としていたと考える。

一方、ブールデル彫刻に用いられる「建築」とは、ロダンの「肉付け」とは異なり、物理的に自立可能な量塊構成を意とする造形、あるいはその構造を示す言葉であると考えられる。そして同様の見地から、この「建築」とは建築物と同様の普遍的な安定性を内包する言葉であると考察される。

また、ロダンに対して「構築といった面に力を入れていない」と評する清水は、対照的にブールデルについて「中身・構成・組立て」という言葉を謳っている。そのため、これらの言葉を鑑みると「構築」という言葉は一つに、本章1節で示した「根幹を担う量塊の構成」（ブールデルが述べる「構成」の意）を内実としていることが理解される。また、ここで述べられている「建築的な構成」とは、先述の通り物理的に自立可能な量塊構成（ブールデルの示した「建築」の意）を指す言葉として判断される。つまり「構築」という言葉は、ブールデルの示した「構成」並びに「建築」という言葉の内実が併合したことによって生じたのではないかと考察される。

このように微妙な解釈を経て生じたと考えられる「構築」という言葉であるが、最後に、ブールデルの代表作《弓をひくヘラクレス》を対象として、改めて「構成」や「建築」の内実について考察を試みる。

2.3.2 ブールデル《弓をひくヘラクレス》

《弓をひくヘラクレス》【図2-4】は1909年、ブールデルが齢48のときに制作した作品である。本像は題目通り、力強く弓を引くヘラクレスを主題としている。弓には弦が張られていないものの、右腕を力強く後方に引く姿勢によって、実際には存在しない弦を視覚的に感じさせる形態となっている。

動きを有しながらもがっしりとした堅牢さを感じさせる《弓をひくヘラクレス》であるが、このような感覚はどのような量塊の組立てによって発露しているのだろうか。

まず「動き」について着目する。本像を正面【図2-4】から遠見すると、頭頂から恥骨にかけて激しく流れるS字の動きが視認される。これは頭部、胸部、腹部、腰部の量塊が空間において前後左右に大胆に構成されていることに起因する。具体的に、正面【図2-4】からの遠見では頭部が胸部に対して大きく左に構成されていることが確認される。そして、腰部もまた胸部に対して大きく左に構成されており、やや捻

れる形で腹部がこれらの量塊を繋いでいることが確認される。尚、このS字の動きは背部においてより顕著に確認されるものであり、【図2-5】では脊柱が大きくうねっていることが確認される。更に、正面（斜めの）方向【図2-6】から本像を捉えると、胸部と腰部が「くの字」の形で前後に傾いていることが確認される。つまり本像は前後左右において強い動勢を表出していることが理解される。このように、ロダンにも劣らない強い動きを発露している《弓をひくヘラクレス》であるが、本像がロダンの《地獄の門》にはない堅牢さを感じさせる素因は何処にあるのだろうか。

次に各部の量塊に着目する。先に結論を述べるならば、本像の各部はブロック状の形態に還元された量塊として解釈されると考える。更に、そのブロックは制作者の視点からは「エッジが立っている」と感じられるものである。この「エッジが立つ」とは、内奥から迫り出す量塊の端が角張っていることを意味するものであり、形に引き締まった印象を付帯する要因の一つであると考ええる。

具体的な検証として、まず右脚の大腿部に着目する。正面【図2-4】から遠見すると、腰部と大腿を繋ぐ筋状の量塊が内奥より大きく迫り出していることが確認される。この迫り出す量塊は強く角張っており、これを一辺として面が移り変わっていることが確認される。更に胸部・腰部に着目すると、胸部【図2-6】では迫り出す胸骨を一辺として正面及び側面の移り変わりが示されていることがわかる。また腰部【図2-7】では中臀筋に準ずる量塊の先端が現われていることから、これを一辺として面が移り変わっていることも確認される。このように、本像の各部は迫り出す量塊を一辺とした幾何的な形態、特にブロック状の量塊に還元された形態として認識されるのではないかと考える。尚、本像には大小の筋肉に準ずる量塊が多数認められるが、それぞれは基幹部の幾何形態に付随するものであり、時として基幹部の面の移り変わりを示す重要な角を担っていると考ええる。

以上の考察を踏まえると、《弓をひくヘラクレス》では各部を担うブロック状の幾何形態が空間に大胆かつ節度をもって構成されていることによって、強い動勢を表出しながらも構造としての堅牢さを体現しているのではないかと考える。

尚、この「動勢」と「建築」の関係について、ブールデルは次のように述べている。「彫刻に関するあらゆる休息と跳躍に、すべてが建築の構造と万全に一致している…」⁴⁸このブールデルの言葉、特に「跳躍」と述べられていることから、ブールデルは姿態の「動き」に準ずる量塊の構成についても、自立可能な「建築」の範疇に内包する事を求めたのではないかと考える。

つまりブールデルが述べる「建築」とは、強い動勢を内在しながらも物理的に自立可能な量塊構成という内実を有していると考ええる。また、ここでの「構成」とは、本章1節で示した「彫刻の根幹を担う量塊の構成」という内実に併せて、幾何的な形

⁴⁸ アントワヌ・ブールデル 前掲書 52頁

態（ブロック状の形態）に還元された量塊構成という含意も内包していると考ええる。そして、本章2節・3節の考察結果から、これらが併合した概念として「構築」という言葉が生まれたのではないかと考える。

第2章 図版

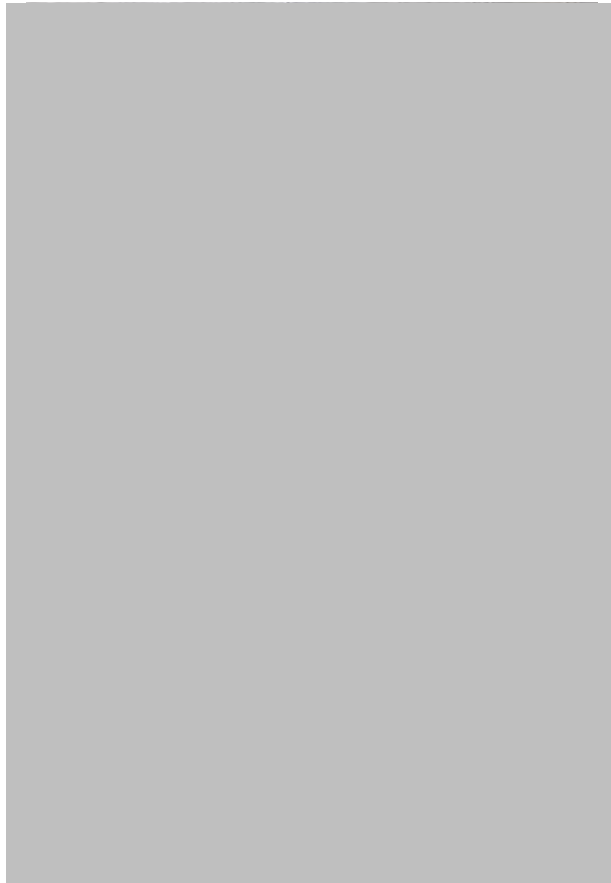


図2-1 オーギュスト・ロダン
《地獄の門》
1880-1890年 ブロンズ
540×390×100 (cm)



図2-2 オーギュスト・ロダン
《瞑想》
1887-88年頃 ブロンズ

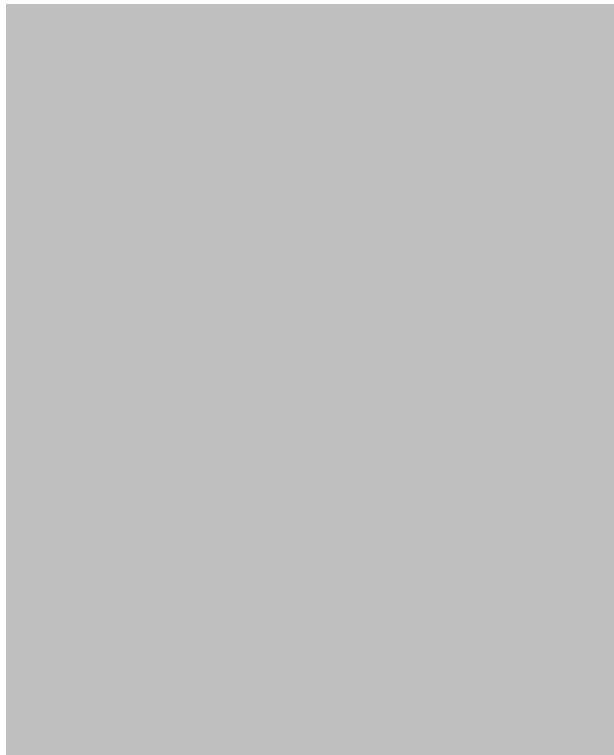


図2-3 オーギュスト・ロダン
《放蕩息子》
1889年 ブロンズ



図2-4 アントワーヌ・ブールデル
《弓をひくヘラクレス》 1909年
ブロンズ 248×240×90 (cm)
箱根彫刻の森美術館蔵



図2-5 アントワーヌ・ブールデル
《弓をひくヘラクレス》 1909年
ブロンズ 248×240×90 (cm)
箱根彫刻の森美術館蔵



図2-6 アントワーヌ・ブールデル
《弓をひくヘラクレス》 1909年
ブロンズ 248×240×90 (cm)
箱根彫刻の森美術館蔵

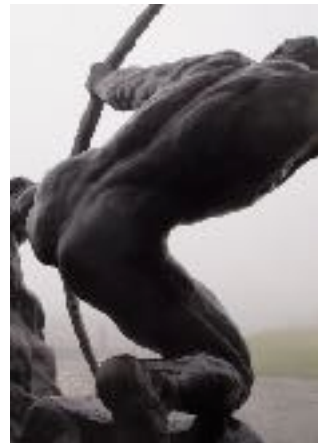


図2-7 アントワーヌ・ブールデル
《弓をひくヘラクレス》 1909年
ブロンズ 248×240×90 (cm)
箱根彫刻の森美術館蔵

第3章 清水多嘉示の言葉

文献や雑誌に残る清水の言葉は非常に難解であり、彫刻家であっても熟考しなければ、その真意に辿り着くことはできない。このような難解な清水の言葉の真意を考究することによって、彼の彫刻観を紐解く糸口とする。また、清水は造形に関する言葉として、現代では殆ど使うことのない「香り」や「第四延長」などの言葉を用いている。また、現代でも用いられる「張り」という言葉は、現在のニュアンスとは異なる意味として扱われており、これらの言葉は清水の言葉を読み解く上で障壁となっている。そのため、清水の扱う造形言語の真意を明らかにすることによって、彼の人体塑造表現の適切な読解に繋げたい。

尚、本章の清水の言葉は『清水多嘉示資料 | 論集:共同研究「清水多嘉示の美術教育について」I』に纏められた「清水の著作集」を中心資料として参照した。

3.1 清水の芸術観

本節では、清水の芸術観の核となる言葉を紐解いていく。まず、清水は芸術について、次のように述べている。「元來芸術は綜合であり、綜合はあらゆる部分の組み合わせに依つてのみなし得られるものである、換言すれば藝術は組立てである」⁴⁹

上記には、芸術が綜合や組立ての意であることが述べられており、この綜合とは上記の清水の言葉を借りるならば「あらゆる部分の組み合わせ」を意味すると考えられる。「あらゆる部分」とは、人体を対象とした場合、根幹を成す主要な各部としての解釈が可能であり、それらの組み合わせとは、すなわち「量の組立て」の意であるとも言えよう。さらに清水は彫刻について、下記のように述べている。「彫刻は、内容の表現—ものの働き、力を形にあらはす仕事である。（中略）その形をかりて内容を表現したもの」⁵⁰「造形藝術は、言ふまでもなく、形で内容を表現する。従つて藝術作品に於ける形は、自然の表面の形でなく、物の本體を、的確に形に置き換へたものでなくてはならない。」⁵¹

彫刻とは自然の内容を表わす芸術であり、自然の内容とは構造に準じて表出する動勢や形態の堅牢さを意味していると解釈される。そのため造形芸術

⁴⁹ 清水多嘉示 「藝術作品に於る張り」『アトリエ』12頁 1935年

⁵⁰ 原典：清水多嘉示 「塑造技法（中）」『綜合美術研究』4 49-63頁 1933年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 21頁

⁵¹ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 2頁

における「形」とは、人体の基盤を成す量塊に相当するため、「表面」を意とする言葉ではないことが理解される。

この表面の形とは何か。現代の彫刻界でよく扱われる「表面」という言葉について、その具体的な内容を記す。

清水の作品《裸婦》【図3-1】について、まず腕部【図3-2】を見ると、その表面には手跡が残っており、決して滑らかではないことがわかる。次いでこの作品を遠見すると、右足を立脚とする片足重心でありながら、視覚的には倒れそうに見えることなく、静かな立ち姿が実現されている。これは人体各部の基盤となる量塊が重力に対して適切に構築されているからである。更に具体的に述べるならば、踵の位置が鎖骨の鉛直上にあり、もしこの位置が少しでも内側に入れば、向かって右側に倒れそうに感じられ、少しでも外側に位置すれば遊脚に乗る体重の比率が増え、コントラポストによる緊張感が薄れてしまう。仮に表面的な目・鼻・口を丁寧に造り込んだとしても、人体各部の大きな塊の組み立てが重力に対して適切でなければ、この人体全体で生まれるフォルムの緊張感や統一感は失われてしまう。このように、人体の骨組みを意とする構造から離れた部位のことを、彫刻界では「表面」として扱う場合が多い。

更に清水は、彫刻と絵画について次のように述べている「エレメント（要素・本質）に於ては同じである」⁵²

ここでは、彫刻と絵の本質が同じであることが述べられている。先の「造形藝術は、（中略）自然の表面の形でなく、物の本體を、的確に形に置き換へたものでなくてはならない。」という言葉から、清水にとっての造形芸術が表面的な形ではなく、その内奥に位置する量の組み立てを主眼としていることが読み取れよう。

次いで、清水の述べる「写実」の意味をみていきたい。清水は「写実」ついて次のように述べている。

「自然を離れては寫実はなく、眞の寫実を離れて藝術はない。いかなる時代の藝術運動も眞の意味での寫実が基本とならなければいけない（中略）自然の模倣でなく、自分自身の感覺によつて生かされた造型的な仕事でなければいけない。」⁵³

この言葉の「自然の模倣ではない」という点に着目したい。また、併せて清水は「自分自身の感覺によつて生かされた造型的な仕事でなければいけない。」とも述べている。これは即ち、清水にとっての人体塑造が単なる

⁵² 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 2頁

⁵³ 清水多嘉示 「青年美術家集團展評」『アトリエ』10巻12号 56頁 1933年

対象の外形模倣ではなく、自身の感覚に伴うデフォルメによる表現であったことが示唆されている。つまり、清水は人体塑造に際して造形的な思考に基づき形態を操作していたことがここで述べられていると考えられる。

ではこの「自然（対象）の内容」とは、清水の彫刻においては具体的にどの点において感取されるのであろうか。

清水の彫刻《男の立像》【図3-3】を見ると、脚部の軸が直線的に表されていることがわかる。詳細な作品分析は次章にて行うが、自然な脚部の軸は弓形としての解釈もまた、可能である。筆者の作品《さよならを捨てる時》【図3-4】【図3-5】では、この人体の弓形の軸を強調している。一方で清水はこの軸の直線性を強調しており、この点に清水独自の塑造表現が感取されると共に、この直線性に清水の考える「自然の内容」が表れていると考える。

3.2 清水の用いた造形言語

本節では、清水の用いた造形言語に着目し、その言葉の真意を考察する。清水の言葉は難解であり、また現代のニュアンスと異なる意味として扱われている言葉も少なくない。そのため、清水の用いた造形言語の意味を紐解くことによって、清水の彫刻観を僅かながらも浮き彫りにしたいと考える。

3.2.1 第四延長

清水は、「第四延長」という言葉を、1930年発刊の『美術新論』「院展・二科・構造社の彫刻」五巻10号にて述べている。

「彫刻といふものは *quatridimensional*（第四延長）の仕事でなくてはならない。（従来は美學者に依つて、彫刻を第三延長の仕事と名づけられてゐたが、私は敢て第四延長と言ひ、特にこの名辭を主張したい。）この仕事でない作品は物理的に立體であつても、決して彫刻的ではない。表面描寫の仕事、システムのない仕事、即ちコンストラクションの表現されていない仕事には彫刻的フォルムのあらう筈がない。このフォルムがなくて、一體彫刻の美といふものは何處にあらう。只だモデルをそのまま彫つたり、寫したりしたといふだけでは彫刻ではない。システムなしに、單に人間の立つたり、坐つたり、凭れたり、或は手を上げてゐる、下げてゐる等々々いろゝの姿勢を拵へてゐるだけでは、一つのポーズといふだけで、彫刻にならない。（中略）彫刻の仕事は第四延長の表現に於いてのみ生命が盛り上げられるのだ。」⁵⁴

⁵⁴ 清水多嘉示 「院展・二科・構造社の彫刻」『美術新論』五巻10号 美術新論社 91-92頁 1930年

quatritimeとは仏語で第四という意味であり、dimensionは仏語で立体や次元を意味する。また、「従来は…第三延長」と述べていることから、この「延長」という言葉は「次元」と似た意味を有するのではないかと考える。そしてこの考えを仮定した場合、第一延長を点、第二延長を線、第三延長を面として捉えることができる。では、第四延長とは何か。「システムのない仕事」を「彫刻的ではない」と形容していることから、このシステムとは「自然の摂理」と読み取ることが可能であろう。そして、自然の摂理とは、自然の構造に準ずる量塊の組立てを意味すると考えられる。つまり自然の摂理に準じた適切な構造表現がなければ、仮に人の形であっても立体的・彫刻的には成立しないことが謳われていることから、第四延長とはこの「自然の摂理に準じた適切な構造表現」の意を有すると考える。

この第四延長は帰国の2年後に出版された文献により明示されていることから、ブールデルから踏襲した造形観であることを窺い知ることができる。そして、この第四延長（第四次元）という言葉は清水は長年用いており、清水の造形観に深く根ざしていると考えられる。

3.2.2 単純

清水は「単純」という言葉について、1930年発刊の『アトリエ』『帝展の彫刻』7巻11号の中で次のように述べている。

「^{サンプル}単純と^{リアン}無能とを穿き違えてはいけない。こゝにも大部この兩者を混同してある彫刻がある。彫刻は単一な材料で複雑な自然の動勢を表現する仕事であるのに、往々にして單化しようとして折角の内容を無能にし、只だ材料のみの形骸を残してしまう。あの廣い彫刻室の大小立像、坐像等は遺憾乍ら殆どこの類である。」⁵⁵

また、清水は「単純」については次のようにも述べている。「単純になればなる程複雑な働きがその奥に潜んでゐなければならない」⁵⁶

単純化とは、現在では形の存在感を強めるために用いることが多い。コンスタンチン・ブランクーシ (Constantin Brâncuși 1876年-1957年 羅) の彫刻《Sleeping Muse》【図3-6】【図3-7】を例にとっても、頭部を対象に単純化が図られており、終局的には幾何形態のような単純化した形へと帰結している。この単純化した形態は、彫刻家の視点からは形態の密度が高く感じられるため、単純化という造形操作は形の存在感を強めるためのデフォ

⁵⁵ 清水多嘉示 「帝展の彫刻」 『アトリエ』7巻11号 100-101頁 1930年

⁵⁶ 原典：清水多嘉示 「感想」 『学友会誌』3号 36-37頁 1933年 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書32頁

ルメとして捉えられる。しかし、清水はこの単純化によって形態の存在感を強めるだけではなく、併せて動勢をも表そうとしていたことが上記の言葉より窺い知ることができる。つまり清水にとって、自然の内実を表わすためにはデフォルメが不可欠であり、そのデフォルメの一つが形態の単純化であったと考える。更に清水にとっての単純化とは、形態の密度を高めることに留まらず、自然の動きを表わすための手段であったことが理解される。

また、1954年、清水が57歳のときの言葉を見てみたい。

「現実的な自然の具象よりももつと單的に人の心を打つものは何でありましょうか……それを創り出そうとする計畫を煮つめてゆくと物のいちばん單純な姿を形成している抽象的な形と言うか、幾何學的な形の要素が表示しているものの中にある感情と言うことになるのかも知れない。ギリシャ彫刻を見ると現實的具象的な形が、綜合されたまゝ抽象的單純化の方向を辿っていることが分かります。單に人間が立っている形を表わすのならば人と言う、字なり、もつと單純に垂直線をつくればそれが最も單純化された人間の立像でありましょう。しかしその垂直線は誰がつくつても、垂直線であればいいかと言うとそうはゆかないのであります。古代の人たちは人體の垂直的な姿そのものを表はす場合に現實的な形を單純な垂直線の中に見つめていたのであります。そこには具象から抽象への尋常な表現過程がある。それが剩りに抽象的になりすぎて了つてならない」⁵⁷

清水は、感動を呼び起こす形態は単純化した形、すなわち抽象的な幾何形態であると述べている。仮に人の立ち姿であれば、最も単純化した形の一つとして垂直線への還元があげられるが、過度な抽象化に陥ってはならず、現実の形に垂直線を内在させなければならない。ギリシア彫刻、特にアルカイック期の造形【図3-8】は人体各部が幾何的形態に抽象化されているが、さらに量の関連に伴う各部の中心線が一本に統合されていることから、この点に清水の述べる単純化、抽象化の真意があると考えられる。つまり、上記の文意を紐解くと、清水の造形が抽象的単純化の方向に進んでいたことが示唆されていると考えられ、併せて抽象的単純化には幾何形態の還元という意に留まらず、人体を構成する各部量塊の中心線の統合という意が含まれていると考察する。

⁵⁷ 原典：「ZADKINの藝術」『彫塑』NO.13 8-9頁 1954年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 88頁

3.2.3 造形的組織（コンストラクション）

清水は、造形組織（コンストラクション）という言葉について、1933年に発刊された『総合美術研究』「塑造技法（全身像）（上）」の中で、次のように述べている。

「物の組立と云ふのは、造形的組織の謂であつて所謂解剖學上の組織とは必ずしも同一の意味ではない。人體の組織が、どういふ風に働き組立てられてゐるか、それがどういふ風に働き合つてゐるか、言い換へればどんな有機的關係があるか、更にそれらの機構を如何にしたら最も力強く表現することが出来るか。それらを探索することが最も基本的な問題である。」⁵⁸

上記では、清水の言葉の「物の組立」、「造形的組織」、「コンストラクション」が同じ様な意味として述べられており、その具体的な内容には、人体を構成する量塊構造及び、量塊同士の関連・つながりの意を含んでいると考えられる。興味深い一節として「解剖學上の組織とは必ずしも同一の意味ではない」という一文があげられる。人体塑造は粘土の可塑性ゆえに、芯棒の中心から少しづつ積層させることでその形を造り上げる。そのため、彫刻家の中には皮膚の下に隠れる筋肉を解剖学的な見地より丸い棒状の粘土で表し、これを積み上げていくことで造形する彫刻家もいる。事実、筆者もそのような制作に努めたことがあり、筆者の彫刻《さよならを捨てるとき》【図3-9】では、筋肉に準じた量塊を積層させることで形を造り上げていた。なお、筆者はこの制作に際して構築性を意識していたつもりであった。その理由としては、骨格を見据え、人体の根幹を成す量塊同士の関連を強く意識して組み立てていたからである。しかしながら、その肉付けは解剖学に囚われており、人体の形を筋肉を含む大きな量として操作できていない点において、清水の述べる「コンストラクション」の弱い作品になったと感じられた。これはまさに上記の「解剖學上の組織とは必ずしも同一の意味ではない」という言葉と符合する内容であり、実際の制作研究を経たことによって、清水の言葉の真意がより実感されたと考える。

では清水の述べる「コンストラクション」の具体的な形とはどのようなものなのであろうか。清水は次の言葉を残している。

「頭部に於ける各部分の働きは直ちに頸部の各部に働いてゆくことが理解される。（中略）そうして二つのボリュームの關係を見れば首が頭の中へぐつとはいつてゐるといふ暗示をもつてゐる。（頭が首へ入つてゐるのではない）かうしたことが造形美術の組立てといふことで、そういふ關係から力強

⁵⁸ 原典：清水多嘉示 「塑造技法（全身像）（上）」『総合美術研究』3 57-71頁 1933年 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書 17頁

さが生まれて来る。この力強さが藝術の内容であり作品の価値となる。（挿繪第四圖以下参照）」⁵⁹

このような具体性をもった言葉は、彫刻家でなければその真意を読み解くことは難しい。清水の述べる頭と首の関係とは、端的に述べれば「下から突き上げる形」のことである。頭が首に入っているのではなく、首が頭蓋骨の下に潜りこんでいるのである。この上記の言葉を具体的に示した図が清水により残されている【図3-10】。また、この図を参考に清水の彫刻《アンドレ嬢》【図3-11】を見ていきたい。

《アンドレ嬢》【図3-12】を側面から概観した場合、首はまっすぐ下に降りているのではなく、斜めについていることがわかる。ここで重要な点は頸部の背面である。頸部の背面を延長すると頭蓋骨の下に潜り込み、頭部を支えていることがわかる。これが清水の述べる「首が頭の中へぐつとはいつてゐるといふ暗示をもつてゐる。」という文意であり、量塊の関係性の一例である。【図3-10】は正面の図であるが、この点線はまさに頸部側面の延長であり、頸部の塊の先端が頭頂であることが示されている。

このような量塊同士の関係性は頭部と頸部のみに留まるものではなく、人体のあらゆる部位が有機的な関連を示している。このことについては、清水も下記のように述べている。

「かういふ関係は、首と胸、胴と脚、肩と腕、鼻と他の部分、或は指と掌等につしても同様で、人體の凡てをさういふ関係で見てゆかなければならない。」⁶⁰

ここでは、人体の全ての関係を、コンストラクション（量塊の組立て）で捉えなければならないことが記されている。つまり、清水が残した図のように、各部に準ずる量塊がそれぞれの中に入り込んでいるように人体を捉えなければ、量塊同士の強固な関連は得られないと考える。

では反対に、清水はコンストラクションの理解が少ない作品についてはどのように考えていたのだろうか。次に造形組織（コンストラクション）の少ない作品への批判を見ていきたい。

「期うした基本的な研究は兎角に忘れられ勝ちで、たゞ構圖の面白さとか、或ひは題材の面白さとか云ふ點のみ走り勝ちであることは充分いましめねばならない。期うした基本的な造形組織の理解がなければその仕事が表面的

⁵⁹ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」 57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書17-18頁

⁶⁰ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」 57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書18頁

になり、且つフォトグラフィックな力のないものとなつてしまふことは必然の理で、若し、諸君が構圖の研究などをやる場合も、この根本問題を理解することなくしては決してその構圖を生かすことは出来ない。」⁶¹

コンストラクションの理解が少ない表面的な作品はフォトグラフィックな、力のない作品となってしまうことが述べられている。そのコンストラクションの重要性について例を交えた言葉が残されている。

「造形美術に於て、物の骨組みが大切であることは、建築に於て土臺や柱や梁などを如何に組み立てるかといふことが大切であると同様である。壁やカーテンを如何に美しくしても骨組の強さや美しさがなければ建築としての価値がないと同じやうに、彫刻でもそこにコンストラクションがなければ、如何に巧に表面のモドレーがなされてゐても彫刻としては弱々しくて価値のないものとなる。」⁶²

つまり建築においては土台や柱などがしっかりしていなければ、それを装飾する柱やカーテンが如何に美しくても建築としての価値はほとんど無いのである。建築を彫刻に置き換えると、土台や柱に該当する部分は「骨格」である。骨格は人体の最も内奥に位置する部分であり、皮膚の外側からは見る事ができない。しかし人体には確かに存在するものであり、骨格がなければ軟体動物のように力もなく、また立つこともままならない形となってしまう。つまり、建築の価値が土台や柱であることから、人体塑造において最も重要な造形はコンストラクションであり、これは主として骨格や構造を意味すると考えられる。即ち、前節で清水が造形芸術において量の組み立てを主眼としていたことを確認したが、コンストラクションが骨格に準ずる構造表現であることから、清水にとっての芸術の第一義は量の組み立てを主眼とする構造表現ではないかと考える。

3.2.4 線

清水は、「線」について、1933年に発行された『総合美術研究』3「塑造技法（全身像）（上）」の中で、次のように述べている。

「A線とB線の場合、B線がA線上のどの点から、どの角度で出てゐるか、又、B線A線の上であるか下であるかを見なければならない。B線とC線の場合も、同様に、C線がB線上のどの点から角度で出てゐるかを的確に理解し、

⁶¹ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書18頁

⁶² 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書18頁

決してこれを印象的に感じただけでやつてはならない。（中略）こういうのが形の上での重要な奥行の解釋である。（中略）これら基本的な構成の原理」⁶³

清水が残した【図3-13】を見ると、この線は人体各部の中心を通る線（中心軸）を示しており、三次元空間における位置関係と方向の重要性を示唆していると考ええる。この中心軸は人体の骨格に近い性質を有しており、この中心軸が空間の中で厳密に決定されなければ、全体での緊張感や統合感は失われてしまう。さらに制作者の視点から述べるならば、この中心の線は芯棒を組む段階で決定される。このときに線の位置や方向が適切でなければ、その後の肉付けでの修正は困難を極める。つまり清水の述べる線とは、コンストラクションに関わる骨組みや、量塊の芯を通る中心軸に準ずるものであり、これは芯棒組みの段階で厳密な構成が求められることから、建築の価値を決定づける土台や柱と同様の内容を有するものと考ええる。

では、この「線」を体現している彫刻とは、いかなるものであろうか。清水は、「現代ではブルデルなど、決定的な線を表現した立派な彫刻を製作してゐる。」⁶⁴とという言葉を残しており、特にブルデルの彫刻《アルザスの聖母子》【図3-14】について下記のように述べている。

「アルザスの聖母子は、高さ約六米。簡素にして峻厳。古典にも見られない堂々たる石像で、要約された線の美しさは比類がない。頭布の聖母が高く差上げたクリストは、兩腕を水平に開いて十字形とする。これに對して、聖母の上半身は、必然的に右へ傾いてバランスをとり、上半身の比較的複雑さに對して、その足に至るまでの衣服の單純さ、流れるが如き簡潔な線は、全體を支えた決定的に美に導かれた構成である。」⁶⁵

清水は《アルザスの聖母子》について、「要約された線の美しさ」と述べている。キリストに着目すると、水平に開かれた兩腕部に呼応するかのよう、体の軸が垂直の方向を示している。建築の価値が土台や柱に依ることは前述の通りであるが、その柱は水平・垂直を基準として建てられている。重力が存在する空間において、水平や垂直は安定に必要な最も基本的な形の要素であると言える。つまり彫刻においても、この水平・垂直を体現すること

⁶³ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」 57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書18頁

⁶⁴ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（中）」 49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書23頁

⁶⁵ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 11頁

によって、視覚的な安定性を得ることができると考えられるため、本作ではこのキリストの骨格が建築的な線の構成を体現していると言える。

さらに聖母のポーズに着目すると、顔よりも高い位置に抱き上げるキリストとの調和を図るかのよう、その上体を緩やかに曲げており、結果、自然の摂理に準じた構造的な安定性を得ているように感じられる。そして着衣によって統合された脚部量塊の中心軸は、単純で力強い一本の線として上体の流れを受け継いでいる。このように、像全体の線の流れが自然の摂理に適っていることから、清水は「要約された線の美しさ」と述べていると考える。

3.2.5 張り

清水は、「張り」について、1935年に発行された『藝術作品に於る張り』中で、次のように述べている。「作品に張りがあるかないかに依つて藝術作品があるかないかゞ決定される」⁶⁶

清水は1935年（37歳）のときにはじめて「張り」という概念を言葉として残している。現在の彫刻界でも「張り」という言葉は、頻度は少ないが、使われることがある。現在「張り」が使われるニュアンスとしては、張力的な概念であり、丸みのある量塊が張っている、即ち、風船に空気が入っているような形態を言い表す場合に「張っている」と述べることもある。

では、清水はどのような意をもってこの「張り」という言葉を用いているのであろうか。

「此の張りと言う事が一番大事な事である、であるから之以上つっぱり得ないと云ふ處迄行かねばならない、タルンで居てはならない組み立ての最も簡単なものに建築を擧げる事が出来る、之は最も卒直な組み立てである、ダルイ處には組み立てがなく建築にならない又彫刻や繪でも胴とか手とか頭とかあつても之が組み立つて居ないのであつたら彫刻にも繪にもならない」。⁶⁷

清水は「張り」ということが最も大事であると述べている。ここで述べている「之以上つっぱり得ないと云ふ處迄行かねばならない、タルンで居てはならない（中略）ダルイ處には組み立てがなく建築にならない」という一文は、フェルナンド・ボテロ（Fernando Botero Angulo 1932- コロンビア）の彫刻《女性》【図3-15】のような「量が張る」状態の「張り」に近い解釈のようにも思われ、現代的な感覚に近い内容を包含していると考えられる。また、「タルンで居てはならない」から、清水が造形に必要と語る「デフォ

⁶⁶ 清水多嘉示 前掲「藝術作品に於る張り」 11頁

⁶⁷ 清水多嘉示 前掲「藝術作品に於る張り」 12頁

ルメ」には、たるんでいる部分を「張って」造ることをも指しているように思われる。しかしながら、「張り」については、次のようにも述べている。

「張りがある藝術作品はバランスがあるとか、よきプロポーションをもつて居るとか、或は組立てのあるものとか建築されてゐるものとかと云うことである。」⁶⁸

上述のように、「張り」とは、一聞すると、先のボテロの《女性》のような「張っている」形を想像するが、ここで述べられていることは、バランスや、プロポーション、組立て、建築といった造形に不可欠な要素を包含する形態（状態）を総称すると考えられる。そのため、現代的な感覚とは異なる清水の「張り」という価値観は、独自の造形概念ではないかと考えられ、清水の造形表現を解き明かすにあたって重要な価値観であると言える。

更に清水はこの「張り」について次のように述べている。

「張りは藝術の内容で、（中略）第四次元的なものである、第四次元の姿其は藝術の価値であり魅力である。造形藝術は（中略）其の狙ひ處は第四次元の姿、（中略）、即ち出てゐないものを出すことであつて、部分と全體とが關係をもつた事に依つて醸し出される新たな働き其のものでなくてはならない、（中略）そして此のためには藝術家は常にものゝコンストラクションを披瀝しなくてははいけない」。⁶⁹

「張りは藝術の内容」と述べられていることから、「張り」があらゆる造形要素を包含する状態であると解釈できる。そして、この張りのある芸術は、第四次元的な姿でなければならないとされている。この第四次元的な姿とは、即ち部分と全体とが関連することによって表出する新たな「働き」をもつ形態を意味する。つまり、清水の述べるコンストラクションを意としており、この第四次元的な彫刻にこそ「張り」が表出するのである。即ち、端的に述べるならば、コンストラクションを得た彫刻は第四次元的な彫刻と同様の意味を有し、このコンストラクションを有する彫刻に「張り」という概念が付帯すると考えられる。

3.2.6 モドレー

清水は、モードレーという言葉について、1936年に刊行された『帝國美術』の中で、次のように述べている。

「『ロダンの言葉』も大變よい處が多い。而し彫刻の製作に對しモードレーに就いての考へはブルデルと反對で、私はブルデルの考へに賛成する。ロダ

⁶⁸ 清水多嘉示 前掲「藝術作品に於る張り」 11頁

⁶⁹ 清水多嘉示 前掲「藝術作品に於る張り」 11頁

ンのモドレーが彫刻の生命であると云ひ、ブルデルはモドレーは破滅であり construction創造であると云つてゐる。」⁷⁰

ロダンをして「彫刻の命」と形容される「モドレー」について、ブルデルはこれを「破滅」と表現している。この両者の相反する見解について、「construction創造」という言葉を鑑みた場合、ブルデルにとって「モドレー」とは「構造を造ること」であり、この構造を造形することにこそ創造性が内包されることを謳っている。つまり、ロダンにとっての「モドレー」とは、「肉付けそのもの」が「彫刻の生命」になり得るという見解であるが、ブルデルにとって「肉付け」という造形はあくまで「構造を造ること」であり、この構造を備えた彫刻にこそ創造性が付帯すると考えていたと推察する。更に、ブルデルの「モドレーは破滅」という言葉から、構造を意識しないモドレーを「彫刻の生命」と呼ぶロダンへの批判を窺い知ることができる。

また、上記の言葉を裏付けるかのように、次の言葉を残している。

「ブルデルは私達に、『（中略）構成は實在で肉付は常に變るものだ。先ず熟慮して、内部に何があるかを、どうなつてゐるかを知らなければならない。自然の動勢（方向、速度）の變化を掴まなくてはならない。（中略）』これ等の言葉は、吾々が忘れてはならない教訓である。」⁷¹

「構成は實在で肉付は常に變るものだ。先ず熟慮して、内部に何があるかを、どうなつてゐるかを知らなければならない。自然の動勢（方向、速度）の變化を掴まなくてはならない。」という言葉から、ブルデルにとって「構成こそが實在」、つまり量塊の構成によって表れる構造こそが彫刻の存在に不可欠なものとして捉えられていたことがわかる。これは「肉付けは彫刻の生命」と謳うロダンとの差異を示すのものであり、ブルデルにとって肉付けとは、内部の動勢（方向、速度）の變化を掴むための手段であつたことが窺える。

では清水にとって肉付けはどのように解釈されていたのだろうか。清水は肉付けについて次のように述べている。

⁷⁰ 原典：清水多嘉示「SPAIN 便り AVRIL 1925」『帝國美術』6号 46-47頁 1936年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 39頁

⁷¹ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 7頁

「美を構成してゐる背柱（大自然の動き、生命）なり、原形とは何かを知らなくてはならない。（中略）肉付け（色彩）はその背柱ある原形に添へて必然的に表現すべきだ。」⁷²

ここで述べられている「原形」とは、自然物のフォルムであろう。また、「背柱が大自然の動き」と述べられていることに併せて、「肉付け（色彩）はその背柱ある原形に添へて必然的に表現すべきだ。」という言葉を鑑みると、清水にとって肉付けとは動勢を強めるために行われる造形であることがわかる。これは上述のブールデルの言葉と符合するため、清水の彫刻観がブールデルから踏襲されていることが窺える。

3.2.7 デフォルメ

清水は、デフォルメという言葉について、1942年に刊行された『新美術』「ブルデルの思ひ出」の中で、次のように述べている。「グレコの作品は實にダイナミックな強さと崇厳さをそなへてゐるが、そのデフォルメは顯著である。これ等はいづれも物の内容を正確に現はす爲に必然的に歪形されたものである。即ち、あらゆる藝術作品は、變形されたものである。」⁷³

エミリオ・グレコ (Emilio Greco 1913-1995 伊) の代表作《夏の思い出》【図3-16】を見ると、腰を強く捻るポーズが特徴的である。当作の強調された捻りは清水の言葉を借りるならば「必然的な歪形」であり、自然の内容を強く表わすために摂理をもって量が組立てられていることがわかる。つまり自然（人体）の内容を表わすためには、自然のままではなく、構造の準拠を前提として、自然の要素を強める必要があると考えられる。即ち、清水はデフォルメを必然と捉え、自然の摂理に準じて量进行操作していたと考えられる。

更に清水は、デフォルメの必然性について次のように述べている。

「藝術作品は常に大自然への連がりを持つたものでなくてはならない。然してそれは決して自然のコツピーではなく自然から新しき造型を創造する爲め必要な条件を求めそれに依つて造型されたものでなくてはならない。」⁷⁴

ここでも清水はデフォルメの重要性を謳っており、自然を前提として新たな自然を創造することが彫刻芸術に求められることを清水は謳っている。

⁷² 原典：清水多嘉示 「作家の言葉（二）」 『帝国美術』11号 35-36頁 1943年

出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 55頁

⁷³ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 11頁

⁷⁴ 原典：清水多嘉示 前掲「作家の言葉（二）」 35-36頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 55頁

3.2.8 面

清水は、面という言葉について、1942年に刊行された『新美術』「ブルデルの思ひ出」の中で、次のように述べている。

「彫刻は面で出来てゐる藝術であるといふ考へ方では、良い立體の藝術は生れない。單に面でかこまれた物理學的な立體は、彫刻ではない。彫刻の面とは、あらゆる角度からみた、眞のデッサン（形）の集積である。即ち量の方向（運動）を示すものであつて、この把握なくして彫刻はない。」⁷⁵

上記では、彫刻の面が「眞のデッサン」の集積によって生まれるものであり、また、量の方向性を示すものであることが指摘されている。この「眞のデッサン」について、清水は1933年に刊行された『綜合美術研究』の中で次のように述べている。

「眞実のデッサンとは、立體的に對象を觀察し且つそれを立體的に表現することだ。われわれは一平面は、單なる平面でなく、多くの稜がよく集まつて構成された、即ち立體の構成の結果であるとみる。繪畫的面は、單に二方への延長しか持つてゐないが、彫刻的面は更に奥行きを持つて四方への延長を持つてゐる。四つの延長を持つた面こそ、彫刻的意味に於ける面であつて、我々は常にその面を、粘土によつてデッサンするのである。彫刻的面を考察せずして造られた彫刻は、物理學的な四つの延長をもつとしても、生きた、ボリュームのある面を持ち得ない。またかうした考えで仕事をすゝめなければ、彫刻でしばゝいわれるマッサ（量）を表現することはできない。」⁷⁶

ここで述べられている「眞実のデッサン」とは、彫刻的な面の考察に基づく粘土を用いた立体デッサンのことであり、この「彫刻的な面」とは、人体を構成する各部量塊の集積によって表れる面のことであろう。このような立体構成の結果として表れる面は人体各部と呼応し、量の方向を決定づける。相反的に、統制のない量塊の集積によって生じた面は彫刻的とは言ふことはできず、ゆえに生きたボリュームのある形態には成り得ない。つまり清水にとっての面とは、彫刻ののコンストラクションを表わすために不可欠な造形要素であり、この面によって量の方向や動きが決定されると理解される。

3.2.9 香り（1952年）

清水は、香りという言葉について、1952年に刊行された『新しい学校』美の高さ」10号中で、次のように述べている。

⁷⁵ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 12頁

⁷⁶ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（中）」 49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書23頁

「芸術作品に於ける『香り』これは作品の高さを価値つけるのに最も大きな条件とされて居り気韻静動、第四次元などという言葉の持つ意味を備えて居る。（中略）芸術作品の『香り』は、どこまでも造形的構成から生まれたものでなくてはならない。組立から生まれた香りではなくては弱い。（中略）厳しい構成があり、秩序があつて、新しい宇宙が創造されることに依つて高い香りが生れて、立派な作品ということになる。」⁷⁷

清水は「香り」という言葉を1952年（55歳）のときに初めて謳っており、芸術の気品を香りという言葉で述べている。この香りは第四次元の意を含むため、彫刻にコンストラクションが無ければ表出しないと考えられる。さらに、厳密な量の構成に伴う構造表現によって、香りがより高次なものに昇華されることが述べられている。つまり、清水の目指す人体塑造の気品とは、装飾的な栄華とは異なり、厳密なコンストラクションによって表出する高次の香りを意としていたと考えられる。

3.2.10 数

清水は、数という言葉について1969年に刊行された『瞳々会彫塑展』の中で、次のように述べている。

「私は、真実や人間の生命のあり方を、宇宙のあり方と同じに〈數〉の秩序として考える。」⁷⁸

「生命の緊張弛緩は人間の中に内在している〈數〉の動きに左右されると考える訳で、その〈數〉を描き出して構成することが生命の造形化であると思う。彫刻の本来のあり方を小宇宙というも、モニュメンタルな構築性というも、それは〈數〉の均衡と秩序をはかることであり、その〈數〉を把握することが大自然の構造に一致する原理だと信ずる。造形美術は真実の分析と総合に依るもの、即ち抽象的要素と具象的要素との総合に依つて構築される。」⁷⁹

清水は72歳にして、初めて数という概念を声高に謳っている。数とは人体を構成する造形要素であり、摂理をもった数の組立ては自然の構造と一致するため、モデルに準じた数の構築は自然の原理と同義である。この数は、彫刻家の造形観に基づき抽象化されるが、この抽象化には先の考察内容である

⁷⁷ 清水多嘉示 「美の高さ」 『新しい学校』10号 興文館 27-28頁 1952年

⁷⁸ 原典：清水多嘉示 「數」 『瞳々会彫塑展』1969年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書179頁

⁷⁹ 原典：清水多嘉示 前掲「數」 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書179頁

線の統合という意が含まれており、抽象要素と具象要素が全体で調和されることによって新たな自然が生みだされ则认为られる。

3.3 モチーフについて

3.3.1 原形

清水はフォルム（原形）について、次のように述べている。

「私は常に思ふ。藝術に於ける『原形』の忘却を、原形なき作品は粉飾せる死骸だ。生命の強さがない。（中略）作品が大自然の^{フォルム}原形を持ち骨組みを持つことによつてのみ大自然に連る大きさを持つ（中略）感動せる自然の中から感動させる造型の要素は何かを探しそれを表現の道具としなくてはならない。即ち藝術を創るには直感と科學と、表現とがなくてはならない。何れにしても自然の姿を『見る』といふことが總ての藝術を創る基本で、自然の『見方』を知らなくてはならない。」⁸⁰

ここでの「原形」とは、自然のフォルムのことであり、彫刻であればモデルの身体を指す言葉であろう。清水はまず、この自然のフォルムが無い作品、即ちモデルを据えていない作品には生命の強さがないことを指摘している。また、感動する要素を彫刻に内在させることを謳っているが、これは先の考察からも単純化に準ずるデフォルメの必然性を意としていてと考えられる。更に清水は、芸術の基本が「見ること」であると述べており、一貫した造形活動には「観察」という行為が前提となることが謳われている。

3.3.2 裸體

「造形美術の『研究の對象』として最も適當なものは人體、殊に裸體である。（中略）裸體はあらゆる自然の中で最も複雑な形をもつてゐる。即ち『面』の組立てを持つて居り同時に最も統制のとれた形であるからだ。そして人體の各部分の線や、面が全部それづれの特徴を持つてゐるからだ。裸體は如何に激しい動作をしてゐても全體の統制を亂すことはない。」⁸¹

「自然のうちで人體程複雑な働きをもつたものはない。」⁸²

⁸⁰ 原典：清水多嘉示 前掲「作家の言葉（二）」 35-36頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書55頁

⁸¹ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（中）」 49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書20-21頁

⁸² 原典：清水多嘉示 「感想（中）」 『学友会誌』3号 36-37頁 1933年 出所：黒川弘毅・井上由理（編） 前掲書32頁

清水は、研究対象に最も適した自然物を人体としており、併せて人体が最も統制の取れた複雑な形と述べている。人体は重力のある空間に存在するため、多様な制約を受容する。この制約の中で人体が立ち得るためには、先の考察で記したように、モデルが有する各部の中心線を厳密に感取し、粘土によって再構築しなければならない。もし制約がなければ、どのような量構成も許容されることとなり、結果として人体が有する緊張感や堅牢さは失われると同時に、清水の言葉を借りるならば香りの無い作品となってしまう。このような多様な制約に伴うコンストラクションの複雑さから、清水は研究の価値を裸体に見出したと考える。

3.3.3 主題

最後に、清水が主題についてどのように考えていたのかを確認する。

「藝術作品の持つ価値は題材の如何といふことゝは直接に關係はない。（中略）モチーフ如何といふことよりもつと大切なことは、その仕事は造型美術として全く新しい一つの實在を構成して居るかどうかと云ふことだ。（中略）物の動作（心の内の）を現はす最も直接的な表現方法としてのデッサンが生かされてゐるかどうかと云ふことであつて、これが造形美術の基本であり、吾々の仕事の價值を定めるものだ。」⁸³

この文意を紐解くと、作品主題が彫刻の価値に関係しないことが述べられており、清水が彫刻の造形性に価値を見出していたことが理解される。つまり、清水にとって主題は重要ではなく、必然のデフォルメによる「新しい自然」にこそ価値が見出されていたと考えられる。そのため、清水作品のタイトルは「裸婦」や「男の立像」のように、簡素なものが多いことが指摘できる。

⁸³ 原典：清水多嘉示 前掲「感想（中）」 36-37頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書32頁

第3章 図版



図3-1 清水多嘉示 《裸婦》
1959年 ブロンズ 176cm
八ヶ岳美術館蔵



図3-2 清水多嘉示
《裸婦》（部分）
1959年 ブロンズ 176cm
八ヶ岳美術館蔵



図3-3 清水多嘉示 《男の立像》
1926年 ブロンズ 62cm
八ヶ岳美術館蔵



図3-4 筆者
《さよならを捨てるとき》
2013年 F. R. P.
190×80×45 (cm)
個人蔵

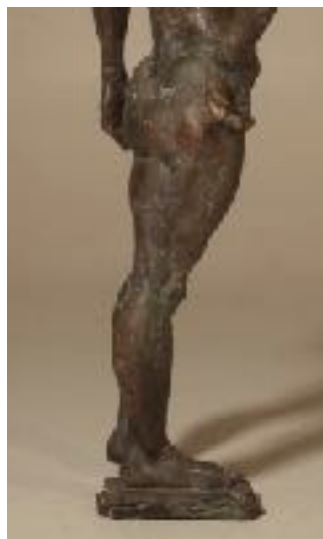


図3-5 筆者
《さよならを捨てるとき》 (部分)
2013年 F. R. P.
190×80×45 (cm)
個人蔵



図3-6 コンスタンチン・ブランクーシ
《Sleeping Muse》 ブロンズ 1910年



図3-7 コンスタンチン・ブランクーシ
《Beginning of the World》 ブロンズ
1924年

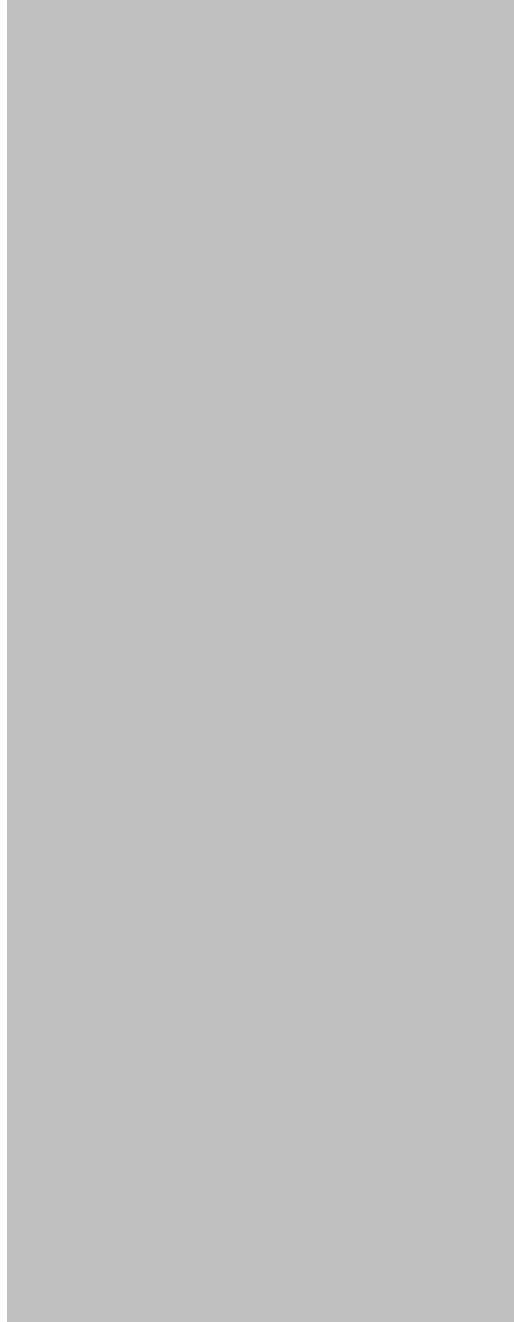


図3-8 《クーロス像》紀元前525年頃
アテネ国立考古博物館蔵



図3-9 筆者 《さよならを捨てる時》（制作過程/粘土）
2013年



図3-10

原典：清水多嘉示「塑造技法（全身像）（上）」『総合美術研究』3
57-71頁 1933年

出所：黒川弘毅・井上由理（編）「清水多嘉示 著作集」『清水多嘉示資料』論集：共同研究「清水多嘉示の美術教育について」Ⅰ』武蔵野美術大学彫刻学科研究室 17頁 2009年



図3-11 清水多嘉示
《アンドレ嬢》
1924年 ブロンズ 24cm
八ヶ岳美術館蔵



図3-12 清水多嘉示
《アンドレ嬢》
1924年 ブロンズ 24cm
八ヶ岳美術館蔵

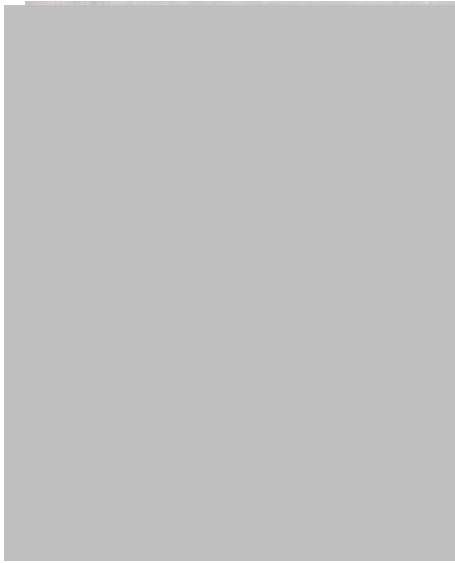


図3-13

原典：清水多嘉示「塑造技法（全身像）
（上）」『総合美術研究』3 57-71頁
1933年

出所：黒川弘毅・井上由理（編）「清水多
嘉示 著作集」『清水多嘉示資料 | 論集：共
同研究「清水多嘉示の美術教育について」
I』武蔵野美術大学彫刻学科研究室 17頁
2009年



図3-14

アントワーヌ・ブールデル
《アルザスの母子像》
1921年 ブロンズ 250cm



図3-15
フェルナンド・ボテロ
《女性》 ブロンズ
153×89×68 (cm)



図3-16 エミリオ・グレコ
《夏の思い出》 1979年
ブロンズ

第4章 現代に踏襲される清水の造形観

序章でも述べた通り、神戸は18歳で武蔵野美術大学に入学して以降、清水多嘉示に師事した人物であり、清水の彫刻観を真摯に踏襲する彫刻家である。1978年には《裸婦》【図4-1】で日展特選を受賞しており、1988年には名古屋芸術大学の教授に就任している。更にその後、日展文部科学大臣賞や芸術院賞を受賞するなど、彫刻界において非常に高い評価を得ている。なお、神戸は2012年に芸術院会員に就任しており、現在日展の理事を務めている。このように、神戸は現在の日本彫刻界を牽引する人物の一人であり、また武蔵野美術大学に入学して以降、清水が逝去するまでの19年の間、清水と深く関わってきた人物である。更に神戸は取材の中で「私が35歳になるまでに亡くなりましたから、約20年弱先生にくっついて一緒に旅行などをしました」⁸⁴と述べており、清水と親しい間柄であったことを窺い知ることができる。

本章では、清水多嘉示の弟子であり、清水の造形観を強く踏襲する神戸峰男のインタビューの内容を考察することによって、清水の造形観を紐解く手掛かりを探る。

4.1 踏襲される清水の造形観

神戸は、清水の造形観に係る内容について、次のように語っている。

「つくるものは一貫していた、普通は年とともに器用になるが、先生はどちらでもよくなるんです。そういう傾向がある作家。建築として筋が通っていればいいということで、皮膚はどうでもいいし、そこに詩情性はいらない。作る側にはいない、見る側がそこに感じるものと言っていた。清水先生の言葉の紹介をするときに、上を見ろ、上を見たら下を見ろ、下を見たら上を見ろ、左を見たら右を見ろ、右を見たら左を見ろということや、『形が感情をつくるものだ、感情が形をつくるのではない。』これは徹底させられました。結果一緒かもしれないが、作る側としては形が感情をつくるのであって、感情が形をつくるものは彫刻ではないと言う。これは深い言葉のような気がする。まさにそれを実践した先生であったと思いますね。小さい作品にしても大きな作品にしても、部分の配置は気にしない。そんなことよりも軸が足首に入っているかということができることが大事という人だった。私が助手時代に、彫刻ってなんですかと聞いたときに、彫刻とはこれだよ。人体彫刻

⁸⁴ 神戸峰男からの聞き取り

とは存在していることだ、立っていることだ、これができていることが彫刻なんだよ。と言っていた。忘れられないですね。」⁸⁵

上記の「建築として筋が通ってればいい」「皮膚はどうでもいいし、そこに詩情性はいらない」「見る側がそこに感じるもの」という言葉から、彫刻として重要なことが「建築としての筋」であり、彫刻の詩情性が不要であることを指摘している。

では、彫刻における詩情性とは具体的にはどのような造形を指すのであろうか。取材に際して、神戸夫妻は「詩情」という言葉を次のように用いている。神戸夫人が「ロダンは感情的ですが、ブールデル、その下にマイヨールなどがありますがブールデルは構築性を求め、詩情的な表現をマイヨールがしましたね。」⁸⁶と述べたことに対して、神戸は「マイヨールは目が悪かったものですから、触れて形をつくる触覚的な彫刻をつくっていたから。」⁸⁷と述べている。また神戸は「上を見ろ、上を見たら下を見ろ、下を見たら上を見ろ、左を見たら右を見ろ、右を見たら左を見ろはちゃんと言っていました。どんなにポーズをとってもこれでいい、はみ出すことはないよということでしょう。日本の建築家は、はみ出すところに詩情性を表現することが多い。風感じたり、いろいろ。そうしたことがなぜ必要なのか。」⁸⁸

神戸夫妻はロダンの彫刻を感情的とし、マイヨールの彫刻を詩情的としており、これらを構築的なブールデルの彫刻とは一線を画す表現として捉えていることがわかる。そして、清水が造形において「はみ出すことはない」と述べていたことに対して、「日本の建築家は、はみ出すところに詩情性を表現することが多い。」と神戸は語っている。この「はみ出す」とはどのようなことであろうか。

ブールデルやロダンの日本に紹介された際の論評について、清水が次の言葉が残している。

「有島生馬氏は中央美術大正十一年六月號にロダンとブルデルに關して次のやうに評してゐる。『私は〈ロダン翁は感じた人であり、ブルデルは創つた人である〉と評したが、あらゆる外界をもつて藝術の根源を見做した。多感で、現世的で、無信仰な自然主義の時代は翁によつて完全な代辯者を得た。ブルデルに至つては遙かに求心的である。彼にとつて外界は重要な權威を失

⁸⁵ 神戸峰男からの聞き取り

⁸⁶ 神戸夫人からの聞き取り

⁸⁷ 神戸峰男からの聞き取り

⁸⁸ 神戸峰男からの聞き取り

った。彼のアンスピレーションは一つに創造の直観に源泉を置く。その中心は音楽に連なり、その外縁は建築に延長される。』」⁸⁹

ここではロダンが「感じた人」と述べられており、多感な時代の代弁者と評されている。このようなロダンの具体的な造形性については前章で述べたとおりである。

第2章1節1項では、ロダンの《瞑想》が人体の構造から逸脱するほどに胸部を傾けることによって、動勢を強め、結果として生命感の表出を目指していたことを指摘した。このように、生命感を優先するあまり、構造に依拠しない感覚的とも言える肉付けによって得られた形態を、神戸は感情的な表現と呼んでいるのではないかと考える。事実、神戸は「上を見ろ、上を見たら下を見ろ、下を見たら上を見ろ、左を見たら右を見ろ、右を見たら左を見ろ」と述べており、これに続く言葉として「感情が形をつくるものは彫刻ではない」と述べている。この「上を見たら下を、右を見たら左を」という言葉は、正中線を基準に左右対称な性質を有する人体基幹部の主要な幾何形態を指すと考えられる。更に、神戸は次の言葉を残している。

「先生には悩みがあって、勢いを優先するべきか、右と左は一緒だということ優先するべきか。最終的には構築で、左右は同じでなければならないということから、必要になったんですよ。」⁹⁰

この言葉からも、清水の形態に係る造形観の一つとして、幾何形態の組み上がった総体として人体を捉えていた可能性が指摘される。この人体が有する幾何形態の意については、『LIFE DRAWING』に掲載される図によって、視覚的な理解が可能となる

1926年に刊行された『LIFE DRAWING』について、神戸は「清水が言わんとしたことが記されている」⁹¹と述べている。さらに、本書の翻訳に神戸が携わっており、神戸自身も「50年の彫刻人生の礎」⁹²としてこの本を位置づけている。

例えば【図4-2】では、胸部と腰部が直方体で描かれていることがわかる。人体がブロックのような形態として解釈されることは、清水も次に述べる通りである。

⁸⁹ 原典：清水多嘉示「ロダンとブルデル」『藝苑』3巻8号 53-56頁 1946年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書56頁

⁹⁰ 神戸峰男からの聞き取り

⁹¹ 神戸峰男からの聞き取り

⁹² 神戸峰男からの聞き取り

「彫刻は面で出来てゐる藝術であるといふ考へ方では、良い立體の藝術は生れない。單に面でかこまれた物理學的な立體は、彫刻ではない。彫刻の面とは、あらゆる角度からみた、眞のデッサン（形）の集積である。即ち量の方向（運動）を示すものであつて。この把握なくして彫刻はない。彫刻は空疎な箱ではない。例えば鞘に入つてゐる日本刀を彫刻する、中身は見えないが、鞘を拂つた刀の中身の美しさ、冴え、強さ、力等を鞘を通じて現す事である。ブルデルは小さな書物を彫刻する。一冊の書物でも立派な生きた彫刻になつてゐる。」⁹³

この面という言葉は第3章2節8項でも考察した通り、ある一面を基準にした際に対応する裏側の面もを示す言葉であろう。この言葉に、先の神戸の「上を見たら下を、右を見たら左を」という言葉を鑑みると、人体の主要な基幹部を抽象化した形態が【図4-2】のような幾何形態であることが理解される。この幾何形態をモデルの構造に準じて組み立てることによって、破綻のない人間の立ち姿を実現することが可能になる。

つまり、この幾何形態こそが人体の構造を担う形態であり、この構造に準拠しない感覚的な肉付けによる人体表現については、感情的・詩情的な表現として解釈される可能性を有していると言える。すなわち、「詩情を不要」と考える清水が追求を続けた造形とは、ロダンのように破綻を厭わない構造表現ではなく、重力を有する空間において物理的にも立つことが可能な人体の構造であつたと考える。また、神戸が清水から「人体彫刻とは存在していることだ、立っていることだ、これができていることが彫刻なんだよ。」という言葉を受けていることから、清水が彫刻に「立つ」ことを追求し続けていたことが窺える。

では、清水にとって「立つ」とはどのような意味を有するのであろうか。「立ち姿」だけに留まらない「立つ」という言葉の真意を掘り下げて考察する。

筆者が清水の彫刻に見られる端的なタイトルについて質問した際に、神戸は次のように語った。

「僕なんかが名前付けていたら笑われちゃうよ。ニコニコして。そこからして彫刻家じゃないんじゃないかというような目つきでしたと。彫刻と言うのは形が感情をつくるものだ、感情が形をつくるのではない。という言葉につながるところです。これはひょっとしたら、誰も言葉でそうであつたと言える人は生きてないね。僕が最後の弟子ですから。」⁹⁴

⁹³ 清水多嘉示 前掲「ブルデルの思ひ出」 2-18頁

⁹⁴ 神戸峰男からの聞き取り

「なぜそうしたかと言うと、それは、女性像でもやっている。やっぱり、ここから感情表現をしようとしていないから。いかに構成的であるべきか、いかに立つための腕であり、立つためのこぶしで、立つための首、立たせるためのねということを一気に絞っている。どこかに建てる時、希望だとか題名をつけなければならない時に、嫌がってと言いますか、なんでもいいよと言って、自分は 青年像でいいんだと。モニュメントとしてなら、ふさわしいものを述語として付けてもいいよと言っていました。」⁹⁵

清水の彫刻に見られる端的なタイトルについては次章にて触れる。ここでは「いかに構成的であるべきか、いかに立つための腕であり、立つためのこぶしで、立つための首、立たせるためのね」という言葉に着目したい。この言葉から、「立つ」という言葉が単なる立つ姿だけに留まらない意味を有していることがわかる。

更に筆者が「清水先生がつくろうとしていた彫刻は、人をつくろうとしていたのか、あるいは、かたちとしてのものの存在感をつくろうとしているのか、どちらでしょうか。」⁹⁶と質問した際に、神戸から次のような回答を得た。

「もちろん裸婦ですから、彼がいつも言っている自然の摂理を感じ取り、具現化する。その清水先生の自然の摂理とは何か、真理という言葉を使っていましたね、自然の真理とは何ぞや、を彫刻で求めていくという行為を自分たちはしているんだと、言うことですね。それは清水先生には清水先生の真理があったでしょうし、他の先生の真理は清水先生の言う真理ではなかったかもしれない。ただ、もう一つ彼について言えることは、摂理。地球の営みを含め。一気圧と一重心の中に人は存在すると、それを基本において地球に逆らって立っているという。見方を変えれば地球にぶら下がっている。寝ていようが立っていようが、そういう存在である。そこに詩情性だとか精神性だとかいうことは当然人間をつくっていけば見る側が感じることで、作る側が表現しようとするものではない。」⁹⁷

神戸によると、清水の彫刻とは「自然の摂理を感じ取り、具現化することであった」ことが理解できる。そして、その摂理・真理とは、地球の中心に向かう求心的な力に支配される空間の中で、重力と同等の力で反発し、形を成立させるということ、即ち物体存在そのものを指しており、神戸の述べる

⁹⁵ 神戸峰男からの聞き取り

⁹⁶ 取材時の筆者の言葉

⁹⁷ 取材時の筆者の言葉

清水の「立つ」という言葉には、この内容が含まれていると考えられる。そのため、上述の「立つための腕・こぶし・首」とは、一つに重力を有する空間において、その形態自身が彫刻的な量として存在することを意としているのではないかと考える。そして神戸が「見方を変えれば地球にぶら下がっている。寝ていようが立っていようが、そういう存在である。そこに詩情性だとか精神性だとかいうことは当然人間をつくっていけば見る側が感じることで、作る側が表現しようとするものではない。」と述べていることから、先の意としての「立つ」という言葉には詩情性が含まれていないことが理解される。

以上の内容から、清水が「立つ」ために不要な要素を排除し、純粋な造形性のみを追求し続けたことが理解される。本節をまとめると、清水にとっては彫刻の「詩情性」は不要であり、この詩情性とは構造に依拠しない感覚的な肉付けによる人体表現としての意を含むと考えられた。これに加え、上記の神戸の言葉から、清水が人体を幾何的な形態の総体として解釈していた可能性を指摘した。そして、清水が彫刻において最も重視した内容の一つが「立つ」ということであったと言える。「立つ」とは、地球という球体に求心的に働く力に対して反発しながらも存在することを意としており、彫刻的には物体が量として存在し得ることをも包含していると考ええる。つまり字面の通りに「立っている姿」を「立つ」と表現しているわけではなく、例えば寝姿でも、人体の一部位であったとしても、存在感を強調するような彫刻的なエッジを有する形態であれば「立っている」と解釈されたのではないかと考える。そして先の通り、彫刻が「立つ」ことに対して詩情性は不要であると清水は考えており、「立つ」ために不要な要素を排除した造形を目指したと考えられる。つまり、清水はロダンのような感情的・詩情的な造形とは異なり、自然の摂理に倣った構造に準じた純粋な造形性のみを追求した彫刻家と言える。と考える。

4.2 具体的な形態解釈

前節の纏めとして、「自然に倣った構造に準じた純粋な造形」と述べた。では、その自然に倣った構造とは具体的にどのような構造を指すのであろうか。本節では、神戸の言葉を参考に、その言葉の具体的な内容を掘り下げて考察する。

4.2.1 線の解釈

神戸は彫刻の具体的な造形性について次のように述べている。

「そうですね、皆さん恐ろしくて聞けなかったようですが。自分の彫刻を今感じましたね、こうすればいいのかと。先生は一貫してこれで、《みどりのリズム》ってあるでしょ、あれはこれではなく、ブールデルの構築性を写している作品です。どこまでもブールデルです。構築という面で、ブールデルの仕事とはなにか考えたときに、ブールデルも変遷していくが、《弓をひくヘラクレス》という作品がありますよね、あれが一番ブールデル理論が表れている作品で、構築性とはこれだと教科書のようにはっきりと我々に見せてくれた仕事。そして我々が、清水先生の作品では《みどりのリズム》で見せられていますね。理念的、理論的にはまったくいっしょなんですね。（作品の写真を見ながら）ブールデルのアトリエは昔のままで、粘土まであった。リフトで上がるようにしていた。例えば、ラインの延長上はどこに働きかけているのか、首がどこに入っているか、すべてこの関係で成り立っている。セザンヌの画面構成ともまったくいっしょ。よく解説で画面にラインを弾いていることがあると思いますが、一部たりとも逃してないんですよ。ここに合わせて空気を換えている。このようなことがブールデルにも見られて、御茶ノ水のところにあるが、よく目で追ってください。必ずどこかのエッジにかかっているんですよ。どこまで話しましたか。軸足と首との関係は1ミリともずれていない。見えないラインに合わせて肉付けがされているところがありましてね。見たままではこのようにはならないと。」⁹⁸

この言葉に対して、筆者は「直線的な意識が強かったということですか？」と述べ、この言葉に対して神戸は「直線ですべて構成されている。」⁹⁹と述べている。上記の言葉の中には「ライン」や「直線」という言葉が頻繁に用いられており、神戸が「直線ですべて構成されている」と述べるほど、直線が彫刻にとって重要な要素であることがわかる。では、この「直線」とは、具体的にはどのような意味であろうか。「直線」という言葉に潜む意味について掘り下げて考察したい。

具象彫刻において重視される線とは、制作者の視点からは「正中線」、「垂直線」、「平行線」、「量塊の最も内側を通る線」の4種に分類されると考える。これらの線は目に見える線ではなく、人体から読み取る必要性を有しており、彫刻に携わる者ではなければそれらの線が具体的にどのように通っているのかを読み取ることは難しいと考える。そのため、これら4種の線について、神戸が「彫刻人生の礎」と評する『LIFE DRAWING』を参考に、その具体的な内容を紐解きたい。

⁹⁸ 神戸峰男からの聞き取り

⁹⁹ 神戸峰男からの聞き取り

まず正中線について見ていきたい。人体を巨視的に捉えたと、その形はおおよそ左右対称な形であると言える。例えば、顔であれば鼻を通る垂直線を基準に、巨視的には左右がほぼ対象であると言える。これは胴体でも同様であり、臍を通る垂直線を基準に左右はほとんど対象であると言える。

『LIFE DRAWING』を参考にすれば、【図4-3】の体の中心を通る線が正中線である。正中線は彫刻制作には非常に重要な要素であり、制作者は常に正中線を意識しながら制作に臨むことになる。それは粘土をつけ始める前段階にある「芯棒組み」から正中線を意識する必要がある、正中線の意識のない彫刻には構造的な破綻が生じる可能性を有する。この詳細については第6章にて後述するが、正中線は制作者にとって重要な手がかりであると言える。

次いで正中線に似た線として、「量塊の最も内側を通る線」の内容を考察したい。尚、この線は清水の彫刻の造形性に深く関わる内容であると考え。

「量塊の最も内側を通る線」という言葉について、ここでは「中軸」という言葉に置き換えて論を進めたい。上記で中軸と正中線が似ていることを指摘しているが、制作者の視点では特に頭部・胸部・腹部・腰部の中心を通る線を正中線と捉えており、腕部や脚部の中心を通る線のことを中軸と呼ぶ傾向があると考え。尚、ここで述べる「中心」という言葉には2種類の意味があり、正中線に関しては対称軸のことであり、これは量塊の表層に位置する印象を有しており、一方で中軸とは量塊の中心部を通るイメージを有している。中軸を可視化した図が【図4-4】である。これは親指の中軸を直線的に描いている。そして完成図が【図4-5】である。これは筆者による手をモチーフとしたデッサンであるが、描き始めた直後に指の中軸を描いている。この中軸が空間にどのように構成されるのかを粘土をつける前に想定しておくことによって、モデルに準じた適切な構造表現が可能となる。この中軸は骨格にも似た性質を含んでおり、この中軸の意識がなければ構造が破綻する危険性を孕む。逆にこの中軸を強く想定することができれば、各部の量の関連を強め、構造的にも破綻のない堅牢な形態を実現することが可能になる。そして、清水の彫刻にはこの中軸の意識が強く表れていると考える。詳細な作品分析は次章にて行うが、神戸も絶賛する清水の《みどりのリズム》【図4-6】にはこの中軸が強く意識されていることがわかる。これは横からの【図4-7】からも明らかである。

まとめると、中軸は正中線にも似た意味を有しているが、制作者の視点からは正中線よりも、より内部を通る線のことを指すと考えられ、これは骨格に似た性質を含んでいるため、制作に際してこの中軸がモデルに準じて想定されなければ、彫刻の構造に破綻が生じる危険性を孕むと考える。

次いで「垂直線」の内容について考察を進めたい。垂直線は重力に付随する概念的な線であり、鉛直線と呼ばれることもある。地球の中心に向かう求心的な線であり、人体が「立つ」ために不可欠な概念である。上記の神戸の言葉にある「軸足と首との関係は1ミリともずれていない。」とは、まさに垂直線のことを指していると考えられる。では垂直線とは具体的にはどのような線であろうか。垂直線を可視化した図が【図4-8】である。人間が物理的に立つためには足の位置と頭部や鎖骨の位置が重要になる。これらは自由に設定できるわけではなく、自然の摂理を基に厳密に決定される。例えばコントラポストの立脚と遊脚にかかる体重の比率を9対1と仮定した場合、腰のブロックは大きく傾くこととなり、結果、姿勢に依拠した強い動勢を得ることができる。このときの鎖骨の位置と立脚の足の位置は必然的に垂直線上に構成される。これは神戸の言葉を借りるならば自然の摂理であり、仮に立脚の足の位置が鎖骨を通る垂直線よりも内側に配された場合、生きた人間では倒れてしまう。もちろん素材に強度を有する彫刻であれば倒れることはないが、視覚的には転倒するかのように感じられる。このような自然の摂理を無視した造形のことを彫刻界では「建築的ではない」、「堅牢ではない」、「構造的に弱い」と批評することがある。清水の求めた彫刻とは、前節の通り「自然の摂理の具現化」であったが、自然の摂理を具現化するということは即ち「建築的」という意を含むものである。つまり、この建築という言葉の中身には「垂直線」という概念も含まれているため、この垂直線は人体が物理的に立つために不可欠な要素であると言える。そして、この垂直線は制作の過程においても不可欠な要素であり、仮に垂直線の想定が甘くなれば、空間における量塊の位置関係も厳密なものではなくなり、結果して構造的な破綻を招くことは上記の通りである。

最後に平行線の内容を述べたい。平行線とは人体各部を抽象化して解釈した際の幾何形態の各辺を指す。【図4-9】であれば腰部のブロックの辺が平行であることが理解される。実際の人体はこのようなブロック状の形態ではないが、抽象化して解釈することによって、自然の摂理に適った組み立てが可能となる。神戸は「上を見ろ、上を見たら下を見ろ、下を見たら上を見ろ、左を見たら右を見ろ、右を見たら左を見ろ」という言葉を清水が謳っていたと述べているが、この言葉もまた人体の左右対称性や並行性を示唆するものであり、目には見えない垂直線や正中線、中軸、そして並行線を意識した制作に臨まなければ、この言葉の真意に叶うことは難しいと考える。

以上をまとめると、清水の造形観である「自然の摂理の具現化」のためには、目に見えない線を意識的に制作に取り込む必要があると理解される。こ

の線とは大きく、正中線・垂直線・平行線・中軸の4種に分けられるものであり、それぞれの線がモデルに準じて適切に設定されなければ、清水の述べる「自然の摂理の具現化」を実現することは難しい。つまり、それぞれの線が量塊の組み立てに不可欠な要素であることから、これらの線が「見えなくてもつくりなさい」¹⁰⁰と清水が述べていた構築的な要素の一つであると考え

4.2.2 量の解釈

本項では清水の造形観を紐解くために、彼の形態解釈の在り方を神戸の取材を基に探る。人体塑造とは、モデルの観察を基に人体の形態を感受し、粘土を媒体としてその感受した形態を空間に実現させていく行為である。感受した形態の在り方が彫刻家それぞれに拠るものであることを鑑みると、特に清水のような「自然の摂理の具現化」を目指す制作者にとっての彫刻とは、形態解釈の在り方を探る哲学と言えるのではないかと考える。筆者自身も制作者として人体塑造を行うが、筆者の主題は常に形の在り方や、その存在を探ることにあり、心象や精神性を二義的な問題として扱っている。このように、「自然の摂理の具現化」を目指す彫刻家にとって形態をどのように解釈し、どのように空間に組み立てるのか、ということは制作の上では重要な問題であり、この問題を紐解くことによって、より具体的な清水彫刻の造形性が浮き彫りになると考える。

神戸は取材に際して次の言葉を述べている。

「なんとなく粘土が積みあがっているように見えますが、よく見るとところどころにエッジをつくっていて、われわれが普段作っていて、粘土がついたら叩けばいいということですが、清水先生やブールデルではここまで積み上げなくてはならないと。僕らが小さな作品を持っていきますと、ここを2ミリ足さない？と言う。線を引いてみると、ちゃんと足しなさいと言う。ラインに合わせるようにとしっかりとってくれる人。たとえば腕、ボディと腕がどのようにつながっているのだろうか。そうすると、見えなくてもつくりなさいと言うことをヘラを持って示してくれる。腕がこのように動くから胸の肉がこうなるようにつくる。ところがモデルさんを見るとそう見えない時がある、でもそう見ようとしなさいと言う。そうしないと建築のホゾとホゾ穴の関係が出来上がらないという。」¹⁰¹

¹⁰⁰ 神戸峰男からの聞き取り

¹⁰¹ 神戸峰男からの聞き取り

「組むようにしてつくるんですよ。構築性や、建築は組み上げていくことなんですね。それをヘラで示す人。」¹⁰²

この言葉の中には「建築のホゾとホゾ穴の関係」、「組むようにしてつくる」という言葉が述べられている。この「建築のホゾとホゾ穴の関係」とは、具体的にはどのような形態を指すのであろうか。『LIFE DRAWING』を参考に、その具体的な造形性を探りたい。

まず人体の体幹部に着目する。【図4-10】では、腹部と腰部がお互いを挟み合うような形態として示されていることがわかる。例えるならば、ブロックを積み木のように重ねるのではなく、コの字型の凹部同士が組みれるように解釈されていることがわかる。神戸は「組むようにしてつくる」という言葉を述べているが、この図がまさに組むように描かれていることは明らかである。このように、量塊同士が組み合うことによって、建築の柱のような堅牢さが形態に付帯すると言える。更に【図4-11】の図に着目する。この図から、下腿部が大腿部に挟み込まれるように組み込まれていることがわかる。これはまさに「ホゾとホゾ穴」の関係と言える。脚部は直線的な柱のような抽象形態として直線的に表されており、これだけでも堅牢な印象を醸しているが、更に関節部においても挟み込むような構造体として表わすことによって、より強固な形態が実現できると考える。

しかし、一方で全ての彫刻がこのような建築的な形態解釈に拠るわけではない。神戸は日本の仏像を引き合いに、次の言葉を述べている。

「田鹿曰く、まさに日本へ構築的彫刻を紹介し、後輩たちに実践を持って伝えたということを書いているんですけど、それだけではなくて、ヨーロッパにはない日本的な造形に清水先生も入るべきだと清水先生に言っていた。しかし、清水先生にとっては許せないことだった。というのは、例えば阿修羅の像、それなりに魅力的だが、よく見ると腕が円柱になっていて、そこに構築的なものが大きな意味ではあるが、構造的な強さみたいなものではなくて、日本的構成ですよ、あるいは中国的構成といえますね、そういうものでは納得できなかった。」¹⁰³

神戸は興福寺の阿修羅像を例に、「日本的構成」という言葉を述べている。この日本的な構成とは具体的にはどのような意味であろうか。筆者が阿修羅像を実見した結果、その腕部については筆者もまた円柱による空間構成であるように感じられた。この構成とは、空間に幾何形態を「配置する」という意味を有しており、先の「ホゾとホゾ穴の関係」のように挟み込むような構

¹⁰² 神戸峰男からの聞き取り

¹⁰³ 神戸峰男からの聞き取り

造体でない。この阿修羅像のような量の構成に対して神戸は「そこに構築的なものが大きな意味ではある」と前置きしている。これにより、広義には阿修羅像のような構成もまた構築的であると認めているが、後に続く「構造的な強さみたいなものではなくて、日本的構成ですよ、あるいは中国的構成といえますね、そういうものでは納得できなかった。」という言葉から、狭義には清水彫刻の構築性とは一線を画すことが指摘されている。この「構築」という言葉の解釈についても、現在の彫刻界では様々なニュアンスが用いられているが、ここで阿修羅像のような量構成が微視的には清水の彫刻の構築性とは一線を画すものと解釈されている点を強調しておきたい。つまり、阿修羅像のような量構成は空間における「配置」のようなニュアンスが強く、これはあくまで「構成」としての意味が強い一方で、「構築」とは神戸も述べる通り「ホゾとホゾ穴」のように「組む」ようなニュアンスの強い造形言語であると考えられる。

まとめると、清水は人体を「組む」ような構造体として解釈していたと考えられ、その具体的な形態の在り方の一つにホゾとホゾ穴の構造があることが浮き彫りとなった。このように、量塊を組むように構成することによって、建築物のような堅牢な構造体が実現され则认为。更に、阿修羅像のような量構成が厳密には清水の述べる「構築」とは一線を画すことが浮き彫りとなった。阿修羅像の量構成は「配置」としてのニュアンスが強く、これは巨視的には構築のニュアンスを有するが、この「構築」という言葉はあくまでも組み上げるニュアンスの強い造形言語であることから、阿修羅像の量構成は狭義には「構築」とは異なるものであることが指摘された。現在の日本彫刻界に「構築」の意味が氾濫するなかで、このような微妙なニュアンスを指摘できた点は、細やかながらも強調したい点である则认为。

第 4 章 图版

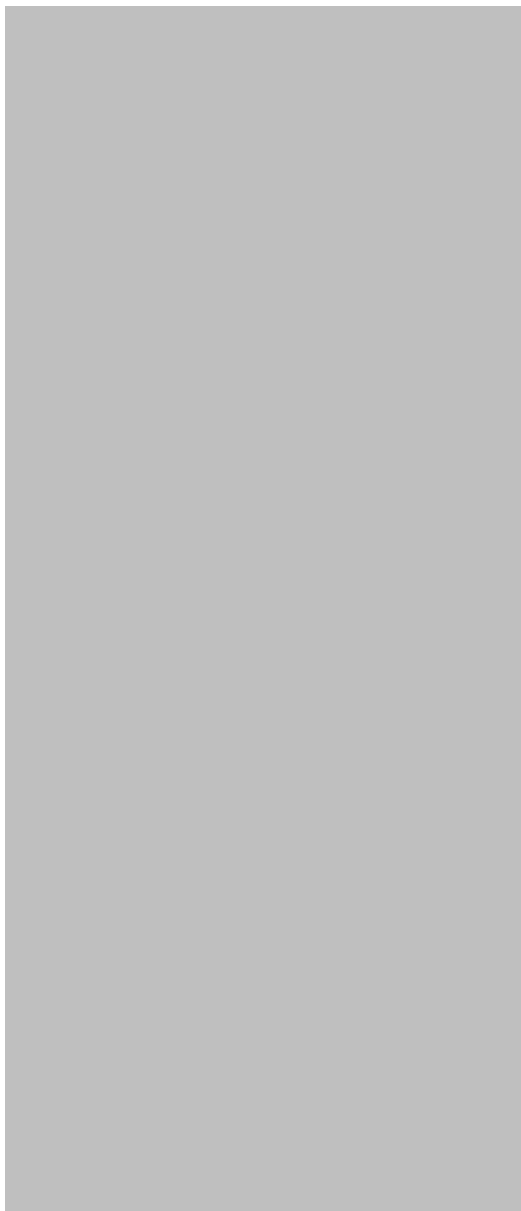


图4-1 神戸峰男 《裸婦》 1978年

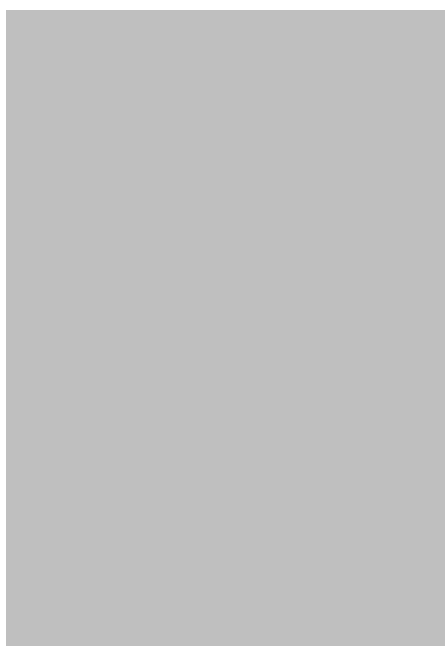


図4-2 『LIFE DRAWING』に掲載

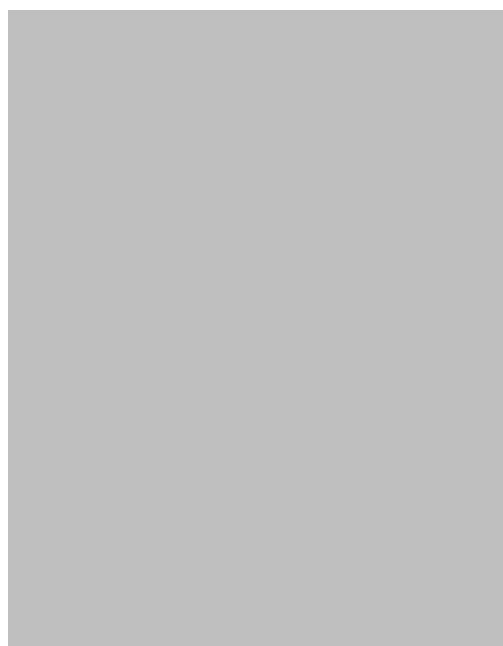


図4-3 『LIFE DRAWING』に掲載

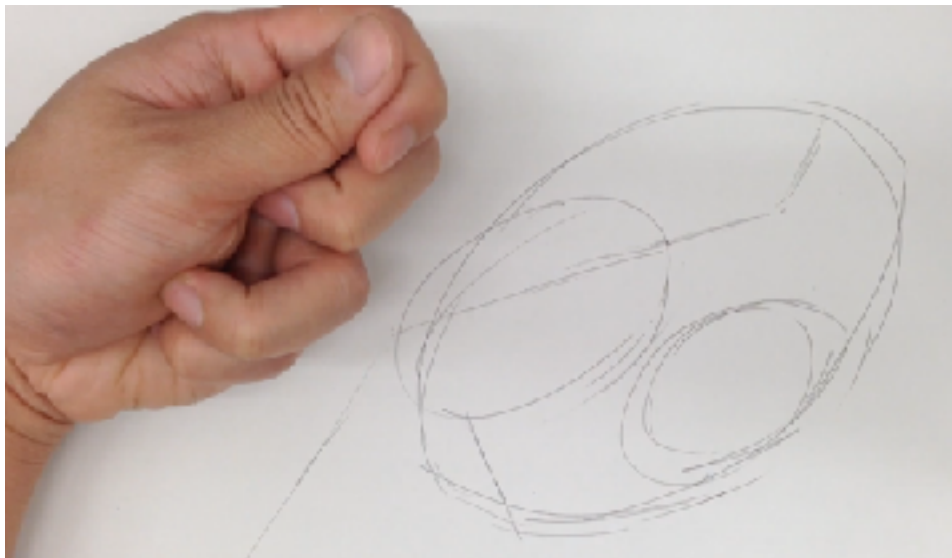


図4-4 筆者 《手のデッサン》（制作過程）
2016年 紙, ボールペン



図4-5 筆者 《手のデッサン》
2016年 紙, ボールペン



図4-6 清水多嘉示
《みどりのリズム》
1951年 ブロンズ
174cm 八ヶ岳美術館蔵



図4-7 清水多嘉示
《みどりのリズム》
1951年 ブロンズ
174cm 八ヶ岳美術館蔵



図4-8 『LIFE DRAWING』に掲載

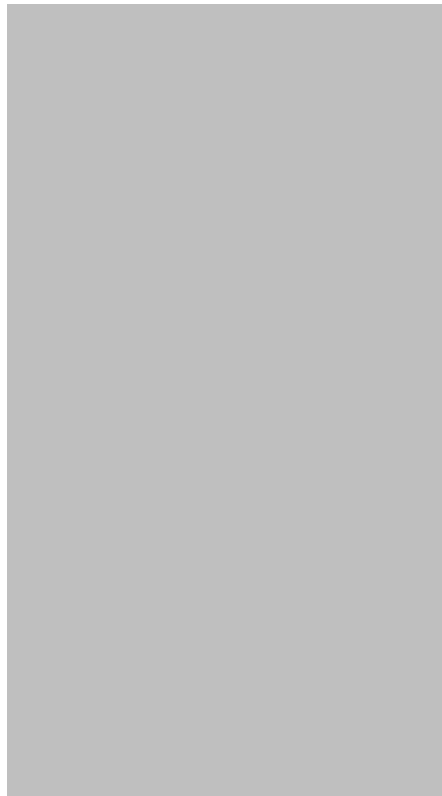


図4-9 『LIFE DRAWING』に掲載

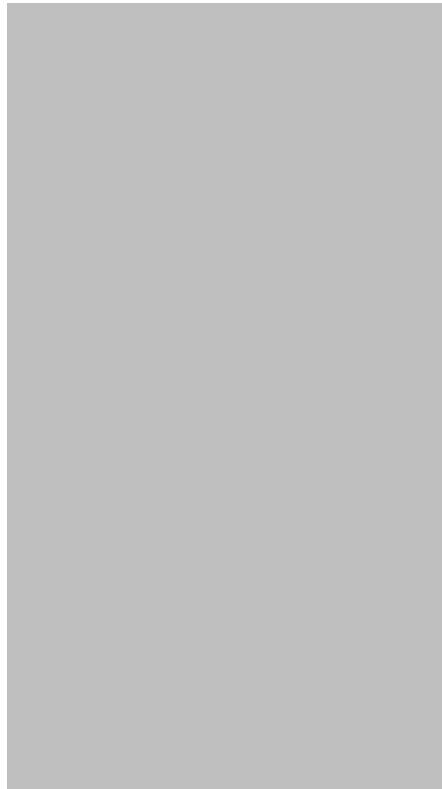


図4-10 『LIFE DRAWING』に掲載



図4-11 『LIFE DRAWING』に掲載

第5章 清水多嘉示の彫刻

第5章では、制作者の視点から同じ清水の彫刻でありながらも異なる造形性が感取された作品に着目し、その具体的な内容を浮き彫りにすることによって、清水の塑造表現の特質を考察する。この作品分析に入る前に、清水の形態解釈の具体的な視点が記された言葉を見てみたい。

「どんな部分と部分とから、どんな風に組み立てられているのか、各部、（性格の異なる幾つかの部分の構成、例えば頭部では眼、鼻、口、耳、前額、頬、顎等又全身の場合、頭部、頸部、胸部、腹部、上膊部、下膊部、手、上脚部、下脚部足等）の動勢、分量、全體と部分との関係はどうなっているのかどんな連繋にあるかというように探して行く。造形の仕事は分析し総合して行くこと。」¹⁰⁴

清水は人体を、頭部、頸部、胸部、腹部、上膊部、下膊部、手、上脚部、下脚部、足と捉えていたことがわかる。これは現代的な形態解釈と似ており、筆者であれば、人体を12のブロックに分けて捉えている。具体的には、頭部、胸部、腹部、腰部、大腿部（膝上・各左右）、下腿部（膝下・各左右）、上腕部（肘上・各左右）、前腕部（肘下・各左右）である。大きく異なる点は清水が腰部を述べていない点であるが、これは腹部が腰部を含んでいるためであると推察される。

本章では、清水の形態解釈を前提として、作品考察を進めていく。

5.1 1920年代

本節では、清水が滞仏中に制作した2点の男の立像【図5-1】【図5-2】に焦点を絞り、渡仏期の清水作品に見られる構築的要素を考察する。

清水は滞仏中におよそ39点の作品を制作しており¹⁰⁵、そのうち頭像が27点、全身像（立像）が8点、全身像（坐像）が2点、騎馬像が2点であった。八ヶ岳美術館において実見した滞仏期の作品は7点であり、立像は3点であった。¹⁰⁶ 調査で

¹⁰⁴ 原典：清水多嘉示「實技研究「初級編」藝術に於ける素描の位置」『実技研究 初級編（前）』2-3頁 1950年代 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書61頁

¹⁰⁵ 「清水多嘉示 カタログレゾネ 彫刻」『清水多嘉示論集Ⅱ 共同研究「清水多嘉示の美術教育について」』武蔵野美術大学彫刻学科研究室 2015 より、「1924年」「1924年頃か」「1925年」「1926年」「1926年頃か」「1927年」「1928年頃」と記載される作品を滞仏期に制作された彫刻として推定

¹⁰⁶ 現存する立像作品は5点

は八ヶ岳美術館に展示される50点の彫刻¹⁰⁷及び諏訪大社に安置される狛犬1対を実見したが、特に上記2点の造形上の差異に強く惹きつけられた。

また、1924年の《男の立像》【図5-1】についてはブールデルが賛辞を送っている。この内容は後に記すが、これは清水のコンストラクションに触れるものであった。清水はこのような褒め言葉を師であるブールデルより授かったにも関わらず、彼の造形は更なる変化を見せている。その変化を如実に表わす作品が、同主題として2年後に制作された《男の立像》【図5-2】であった。

5.1.1 1924年《男の立像》

まず、1924年に制作された《男の立像》（以下、1924年作と記す）について見ていく。本作は清水の彫刻人生において、ほとんど初めて造られた作品である。¹⁰⁸この作品について、ブールデルは次のように絶賛している。

「これは素晴らしい！これは誰の彫刻だ？おお、お前か、日本人。お前の彫刻は非常に鋭敏で、また非常に優秀だ。そしてまた非常に力強い、立派な彫刻だ。殊にお前の彫刻の頭、そのコンストラクション（構造、構成、組立）は一層よい。お前が第一だ。今のままでよいから早速ブロンズに鋳なさい」¹⁰⁹

このように、ブールデルも認める本作の制作に際して、清水が主眼に据えていたこととはいかなることか。

まず、本作の上体に着目する。本作は俯瞰図により、腰が前後に微妙な傾きを示していることがわかる【図5-3】。また、胸部と腰部の面が同一の方向性を示していることも確認される【図5-4】。つまり、上体の面が統一されており、強い面の方向性を表出していることが理解される。

なお、この面の方向性はあくまでも大掴みな量によるものであり、体幹部【図5-5】や臀部【図5-6】では大小様々な面が細やかに追われていることがわかる。

このような「大掴みな量の把握」及び「面の細分化」に見られる造形的な特質とはいかなることか。筆者のこれまでの制作研究により考察された内容について幾ばくか触れたいと思う。

2014年に制作した《真実の対話》【図5-7】は、清水と同様に「大掴みな量」の方向性を意識して制作したものである。¹¹⁰【図5-8】【図5-9】

¹⁰⁷ 2015年8月4日時点

¹⁰⁸ 早坂義征 前掲書 2007年 96頁

「『ブールデルの下に入門して最初の作品』といっているが、『男の立像』は多分初期の作品の部類に入るが、最初の作品はない。」

¹⁰⁹ 早坂義征 前掲書 95-96頁

¹¹⁰ 図8・9では、量の傾きが示されている制作途中の写真を使用

この作品に至るまでの制作研究では、構造体としての量の関連を巨視的に把握することが重要であると考えていた。この所感は以下のブールデルの言葉の影響でもある。「《表面的な面は偶発的なできごとにすぎない。》しかし、構成的な深い面は、いわば運命なのだ。」¹¹¹

ブールデルの述べる「表面」とは、前章の考察からも人体の皮膚や皮層を意味していると考えられる。つまり、人体の内奥から迫り出す量の先端が結果として表面を形造るが故に、表面上の造り込み以上に人体の基幹を担う「大掴みな量」の把握が求められると考えていた。しかし、【図5-7】からもわかるように、本作では人体構造の根幹となる「大掴みな量」の方向性に意識が向きすぎた結果、細部が有する人体独自の細やかな凹凸を追うことができておらず、全体にメリハリがなく、ただ滑らかなだけの「のっぺり」とした形態となってしまったようにも思われる。

一方、より近作である《土に研がれて》【図5-10】では、先述の反省を活かし、観察を重視する造形へと切り替えた結果、以下の事項を知覚することとなった。

人体には微妙な凹凸が多様に存在しているが、この凹凸は先に述べた「表面的なもの」とであると解釈されたため、これまではこの凹凸を造ることにどこか否定的であった。しかし、この凹凸の微妙な変化は人間としての形が各人各様であることの表れではないかと現段階では思われる。

また、この微妙な変化は、末端を含む人体の全ての形に潜むものであった。そのため、人体の内に蠢く全ての量が関連をもち、エネルギーをもち、それ故にそれぞれの量が命を表出するのではないかと考える。

以上の知覚は、「観察」という筆者の多年に及ぶ造形行為の結実に拠るものであるが、清水作品の実見調査の結果、上記の内容は処女作の可能性を孕む1924年作の造形においても通じるところを感じた。先述した清水作品の「面の細分化」に着目し、彼の1924年作及び筆者作品《土に研がれて》の両トルソ部を比較すると【図5-11】、それぞれが彫刻の基幹となる量の方向性を意識しながらも、人体の細やかな凹凸を捉えていることが理解される。

つまり、清水の（ほぼ）はじめての作品である1924年作には、緻密な観察を礎とした造形の痕跡が如実に表れていると判断される。

また、このような深い観察を素地とした造形は頭部からも感受される。本作の頭部を見ると、目や頬やえらは向かって左下がりに歪んでいることがわかる【図5-12】【図5-13】。

¹¹¹ イオネル・ジャヌー 安井源治訳 前掲書

また斜めからの図から、額や頬の移り変わりが大きな面として設定されていることも理解される【図5-14】。この面は、決して左右対称には行われておらず、歪みを引き立たせるような面取りがなされている。

人体は巨視的に概観すると正中線を境に左右対称であるが、微視的に見ると様々な歪みやズレが生じている。例えば右の顔を主として水平に反転させた写真と、左の顔を主とした写真ではその違いが一目瞭然である。【図5-15】【図5-16】【図5-17】清水はこのような歪みを、モデルから真摯に感受していたのではないかと考えられる。

最後に、脚部に着目する。なお、この脚部の造形が、1926年に制作された《男の立像》（以下、1926年作と記す）との大きな差異の一例として、後に提示されることをあらかじめ述べておく。

まず立脚に着目すると、下腿部が膝から足首にかけて捻りながら帰結していることがわかる【図5-18】。また、遊脚では大腿部（膝上）が内に向かう方向性を、下腿部（膝下）が外に向かう動きを有している【図5-19】。

これは自然物としての人体にも認められる特徴である。人体の脚部は直線的な骨格を内在しているにも関わらず、その形態からは動きの感覚が視覚的に受容される。さらに、各部の内奥に仮定される軸の感覚もまた、上記の形態に伴い、分割して感受される。例えば、美術解剖図を参考に脚部の構造を見ると、骨盤の節（脚の出どころ）・膝・踝を基点に、骨格がおおよそ直線的に構成されていることがわかる【図5-20】。一方自然の脚部において、各量塊の中心に軸が流れると仮定する場合、空間に対する各部傾きの差異によって、この軸は分割して知覚される【図5-21】。

人体の歪みは個体差を有するが、モデルを据えた制作研究を継続する筆者の主観をあえて述べるならば、人体は思いのほか「曲がっている」ものである。

1924年作の脚部【図5-22】は、まさに「複数の軸」あるいは「曲がるような軸」としての感覚が強く表れているものであり、これはモデル（人体）に基づいた実直な造形として理解される。

以上の考察から、1924年作は構築的な意識はもとより、自然の構造を素直に表そうとした作品ではないかと考える。仮に構築的な意識が出たとすれば、それは清水の実直な観察に、実技指導に際して手を入れたとされるブールデル¹¹²の手腕が相まったためではないかと推察され、ブールデルの賛辞にはこの指導の影響も考えられる。

¹¹² 神戸峰男からの聞き取り

「先生は実は、この作品はブールデルの手が入っているんだと言っていました。」

5.1.2 1926年《男の立像》

次に、1926年に制作された《男の立像》【図5-2】を見ていく。

まず、本節の結論を先に述べる。1924年作との比較によって浮き彫りとなる1926年作の造形的特質は、量塊の内奥に位置する軸の直線的な構成ではないかと考える。尚、見方を変えた場合、1926年作では軸の統合化が図られていると解釈される。

この内容について、まず脚部を中心に具体的な検証を行う。1924年作と1926年作の脚部を比較した場合、1924年作では「複数の軸」あるいは「曲がるような軸」という感覚が感取されることは前章に述べたとおりである。一方1926年作では「直線的な軸」の感覚がより強く表出していることがわかる。

片足重心の立脚は上体の重量を支持する役割を有しており、その役割を担う構造体であるが故に、立脚からは直線的な印象を感取し易いと言える。しかし本作の場合、遊脚でさえも「曲がるような軸」の感覚が抑えられている。なぜこのように感じるのか。遊脚に焦点を絞り、別の角度から概観する。

1924年作の遊脚下腿部では、一度外に膨らんだ量が細い足首に向かって、あたかも視線が誘われるかのように帰結していることがわかる。一方1926年作では、一度外に膨らんだ量が一定の幅を保ちながら足首に収束している【図3-23】。このような感覚を前提に、更に別の角度からも遊脚を見る。

【図5-24】から見た遊脚の下腿部中央には、内から迫り出すような、角ばった先端を確認することができる。

彫刻家はこのような角を「エッジ」と呼ぶことがあり、図のように迫り出すエッジについては「エッジが立つ」という文言を用いて表現することもある。実見の結果、この迫り出すエッジが正面から側面へと回り込んでいく視線の誘導を抑えているように感じられた。

仮にこのエッジがないと仮定した場合、1924年作と同様に外に膨らむ量を基点に、軸の分割が視覚的に認識される可能性を有している。しかし1926年作では、このエッジが迫り出すことによって視覚的な軸の分割が抑えられている。つまり、1926年作では要所のエッジを立てることによって、自然の人体に見られるような複数の軸の意識を、1本の軸へと統合する試みが成されているのではないかと考える。また、これに伴い量塊が直線的な構成へと変化していると言える。尚、滞仏時の立像作品は3点確認されたが、年を経るにつれ、直線的な意識が芽生えていることが理解される【図5-25】。

更に、帰国後に制作された同主題の立像作品《向上》【図5-26】（以下、1965年作と記す）についても、この直線的な構成を踏襲していることがわかる。

調査の率直な感想として、1924年作は動きの要素が強いという点において、清水作品の中でも少々異質に感じられた。逆に1926年作からは、実見された清水作品の中でも特に堅牢な印象を受けた。

このような造形の変化について、清水の最後の弟子である神戸は次のように述べている。「彼は彫刻を覚えたのだろう。」¹¹³。

神戸が、学生の頃に「彫刻とは何ですか」と清水に尋ねたところ、「彫刻とはなあ。彫刻ってこれだよ。基本的に人体彫刻とはこれだ。」と言って、【図5-27】のように垂木（角材）を制作台に置いたと言う。¹¹⁴

そして清水は、「人体彫刻とは存在していること、立っていること、これができていることが彫刻なんだよ。」¹¹⁵、「構築として芯が通っていればよい。」¹¹⁶と述べたと言う。尚、神戸はこのエピソードを忘れられない出来事として回想している。

このように、清水の彫刻の主題はあくまで「立つ」ということであり、清水はこの「立つ」ことに対して余分な要素を極端に排除している。その顕著な例として、人体の末端の処理があげられる。例えば1924年作と比べて1926年作では、手首がより太く造られていることがわかる【図5-28】 【図5-29】。

このような人体の末端の処理は、帰国後の作品にも多く見られる特徴である。例えば、1966年に制作された《裸婦》【図5-30】では足が若干厚く造られていることがわかる【図5-31】。

清水が末端を太く処理した真意について、筆者が神戸に尋ねたところ、

「なぜそう（末端を太く）したか、ここから感情表現するということを主眼にしていない。彼の仕事の中で、いかに構成的であるべきか、いかに立つための腕であり、拳であり、立つための首なんですよ。立たせるためのね。立つということを1つに主眼を絞っている。」¹¹⁷
と述べた。

また、この「感情」について、神戸は清水から以下のように指導を受けたと言う。

「彫刻というのは形が感情を表現するんだ。感情で形を造り上げるものではな

¹¹³ 神戸峰男からの聞き取り

¹¹⁴ 神戸峰男からの聞き取り

¹¹⁵ 神戸峰男からの聞き取り

¹¹⁶ 神戸峰男からの聞き取り

¹¹⁷ 神戸峰男からの聞き取り

い。」¹¹⁸

尚、この言葉について神戸は「これはね、ひょっとしたら誰もね、言ってる人は、清水がこれをいっつも言ってたことをね、僕は耳にタコが出来る程毎日聞いてましたけどね、言葉でそうだったんだよと言える人は生きていないね。僕が最後の弟子だからね。」¹¹⁹と述べており、上記の内容が清水の彫刻観を内包する貴重な言葉として理解される。

更に、清水が排除する余分な要素はタイトルにまでも及んでいる。清水作品のタイトルの多くが、《裸婦》や、人名などの固有名詞、あるいは像を端的に示す言葉（《男の立像》や《向上》等）である。¹²⁰このことについて、神戸は「余分なものをそぎ落とすのはタイトルも含めて。」¹²¹「最後の最後まで、題名には悩んでね、結局彫刻であることの方が大事だったんですよ。」¹²²と述べている。

つまり、作品の題名までもが彫刻にとって余分な要素であると感じられるほど、清水は彫刻が「立つ」ための最低限な要素のみを厳しく見極めていたと考えられる。

では、ここで改めて1926年作を見てみたい【図5-2】。まず、本作にも見られる「コントラポスト」が、彫刻制作に際しては、人体を物理的に「立つ」という状態に停めることさえも難しいポーズであることを述べておきたい。このような難しい姿態であるにも関わらず、本作には不安定な感じはなく、見事なまでに堂々と立ち得ている。このような強固な立ち姿は、具体的にどのような量塊の構成に拠るのであろうか。

本作を正面から見ると、鎖骨の中心を基準として、そこから垂直線上に立脚の踵が構成されている。まずこの点に、清水の卓越した造形観が垣間見える。人体彫刻が「立つ」ためには身体の物量を底から立ち上げる踵の位置が重要となる。仮に、立脚の踵が少しでも内側に構成されていた場合、本作は立脚側へ倒れるように感じられるだろう。また、この踵が少しでも外側に構成されていたならば、立脚重心の絶妙な緊張感が損なわれるように思われる。このような踵と首の入り（鎖骨中心部）の位置関係からは、「上を見たら下を見さない」¹²³する清水の

¹¹⁸ 神戸峰男からの聞き取り

¹¹⁹ 神戸峰男からの聞き取り

¹²⁰ 篠崎未来（編）「清水多嘉示 カタログ・レゾネ 彫刻」『清水多嘉示資料 | 論集:共同研究「清水多嘉示の美術教育について」Ⅱ』武蔵野美術大学彫刻学科研究室 75-109頁 2009年

¹²¹ 神戸峰男からの聞き取り

¹²² 神戸峰男からの聞き取り

¹²³ 神戸峰男からの聞き取り

制作意識が示されているようであり、まさに神戸が述べる「構築的な芯」を体現する直線的な量構成として解釈される。

また、本作の正中線が見事に人体各部の中心を捉えていることにも着目したい。このような清水の造形に係する神戸の言葉を以下に記す。

「勢いを優先するべきなのか、右と左をきちっとするのを優先するのか。最終的に清水が求めたのは構築なんだ。左右は同じでなければならないと。」¹²⁴

つまり清水は、量の解体と再構築によって表出するような「動き」の要素ではなく、形態の存在感を強める「対称性」を内包する建築的な構造を重視していたのではないかと考える。また、神戸は清水の指導について、「動き・質感・マチュエルに目がいく学生にはわからなかった」¹²⁵と述べており、「構築ということに勉強しようとする学生には実に明快だった」¹²⁶とも述べてる。この言葉から、如何に清水が「立つ」ということに貫徹した態度を示していたかがわかるようである。そしてこの言葉を証するかのように、複雑なコントラポストの本作を、清水は見事に組み上げている。そしてこの組み上げられた上体（胸部と腹部）は俯瞰図【図5-32】により、面の向きが統一されていることが理解される。

これは前節で述べたように、基幹となる量塊の確かな組み立てを示すものであり、形態の堅牢さにも繋がるのではないかと考える。

更に、本作の局部に目を向けると、陰毛の生え際が向かって右下に落ちていくことがわかる【図5-33】。このラインは、基幹となる腰部の軸と同じ傾きを示しており、このような特徴的な表現は同主題の1965年作にも共通している【図5-34】。

自然な生え際は勿論このように直線的ではない。それを表すかのように、1924年作では自然な処理がなされている【図5-35】。

しかし清水の造形は、時代の移り変わりからも、敢えてこのような直線的な表現へと変化していると判断される。つまり、彫刻界では表面的な部位として解釈される局部にさえも、清水は彫刻の存在感に不可欠な対称性や直線性の意味付けを与えているのではないかと考える。それ程までに、清水は軸の構成を礎とする直線的な量の構築を重視していたのではないかと考察する。

ここで、これまで論じてきた1920年代の清水作品の造形的特質について簡潔にまとめ、本節を締めたいと思う。まず、1924年作について神戸が「最初の感動の

¹²⁴ 神戸峰男からの聞き取り

¹²⁵ 神戸峰男からの聞き取り

¹²⁶ 神戸峰男からの聞き取り

ままに造った状態」¹²⁷と形容するように、対象となる自然（人体）を実直に表そうとした観察の足跡が確認された。そして1924年作では、遊脚の「曲がるような軸」の動きをも的確に捉えていたことが指摘された。この彫刻から2年後に制作された1926年作からは、一見して異なる造形性が確認された。

神戸が1926年作について「こっちは構築観が確立し終わった時代」¹²⁸と形容するように、本作には構築的な造形が認められる。具体的に、脚部をはじめとする人体各部において、それぞれの軸の統合化が図られていることを指摘した。また清水の造形観が「立つことに不要な要素の排除」という側面を有していることにも言及した。具体的に、動きや質感、マチエール、あるいは人体の末端などがこれに当たると考えられ、それぞれは清水にとって詩情性を包含する感情表現と見なされ、淘汰されたのではないかと考える。最後に、1926年作は局部にまでも清水の造形観を反映するかのような意味付けがなされていることについても指摘した。

つまり、渡仏期の清水多嘉示の彫刻に見られる構築的要素とは直線を意識した量構成であり、これらは人体の基幹部を担う量塊の確かな組み立てを礎としていると言える。そして、この基幹部に構築される量塊構造は、重力を前提とする空間において、建築物のような「対称性」や「直線的な軸の意識」を内包するものであり、これらが清水の彫刻に確固とした存在感や普遍的な安定性を付帯する大きな要因ではないかと考察した。

以上を踏まえた結果、1926年に制作された《男の立像》は、清水の「構築性」という造形観の萌芽を見る初期の作品ではないかと考える。

]

¹²⁷ 神戸峰男からの聞き取り

¹²⁸ 神戸峰男からの聞き取り

節末 図版



図5-1 清水多嘉示
《男の立像》 1924年 ブロンズ
60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-2 清水多嘉示
《男の立像》 1926年 ブロンズ
62cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-3 清水多嘉示
《男の立像》（部分） 1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-4 清水多嘉示
《男の立像》（部分） 1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-5 清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-6 清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-7 筆者 《真実の対話》（粘土原型）
2014年 182×76×37（cm）



図5-8 筆者
《真実の対話》（粘土原型／部分）
2014年 182×76×37 (cm)

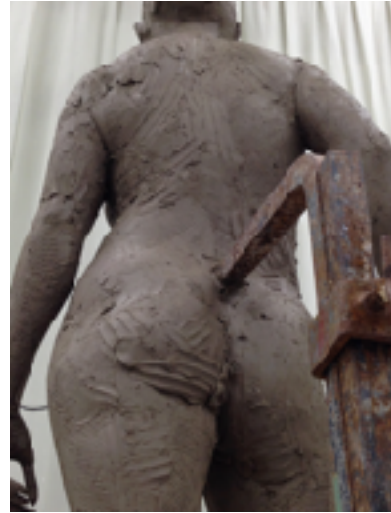


図5-9 筆者
《真実の対話》（粘土原型／部分）
2014年 182×76×37 (cm)



図5-10 筆者 《土に研がれて》（粘土原型）
2015年 194×70×43 (cm)

図5-11 トルソ部の比較



清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



筆者 《土に研がれて》
（粘土原型／部分）2015年
194×70×43（cm）



図5-12 清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-13 清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵

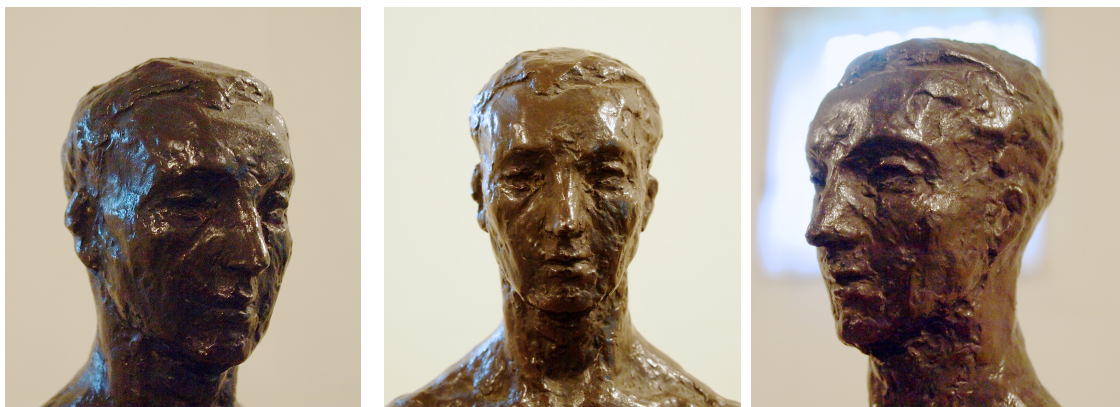


図5-14 頭部の面の変化

清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-15
筆者頭部
（正面）



図5-16
水平反転
（右顔）



図5-17
水平反転
（左顔）

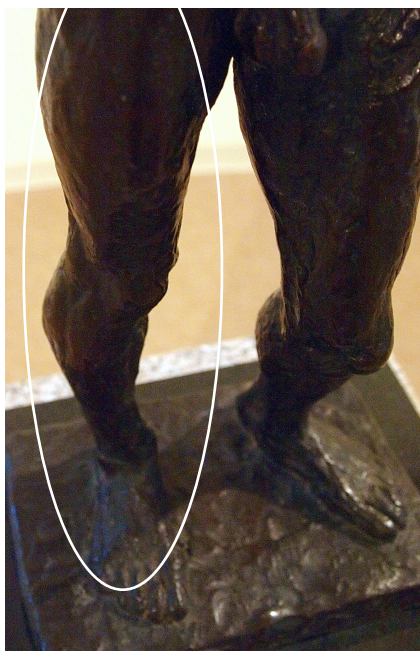


図5-18 清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



清水多嘉示
《男の立像》（部分）1924年
ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵

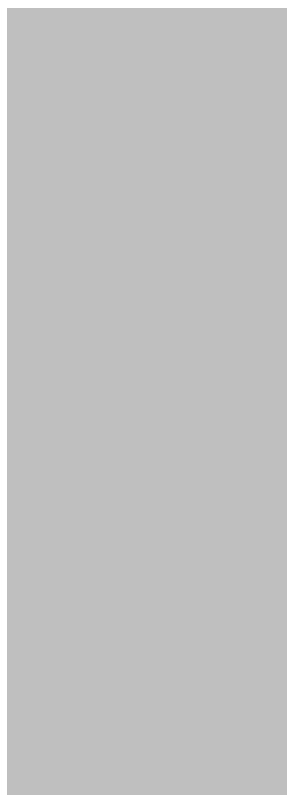


図5-20
脚部骨格
『デッサンのための美術解剖図』に掲載

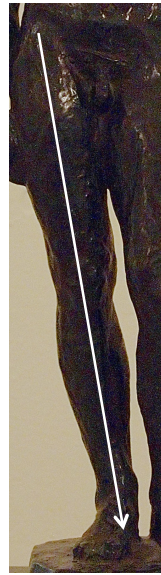


図5-21
分割される軸のイメージ

図5-22 立脚の対比



清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1924年 ブロンズ 60cm
八ヶ岳美術館蔵



清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm
八ヶ岳美術館蔵

図5-23 遊脚の対比



清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1924年 ブロンズ 60cm
八ヶ岳美術館蔵

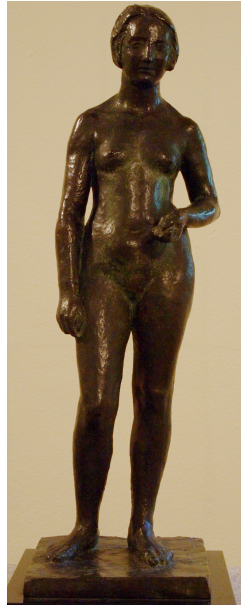


清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm
八ヶ岳美術館蔵



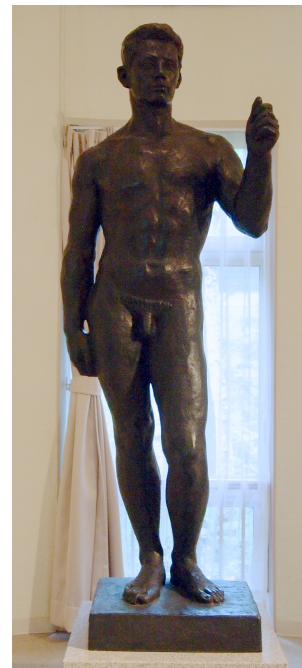
図5-24 清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm
八ヶ岳美術館蔵

図5-25 滞仏時代の立像作品



清水多嘉示
《女の立像》
1925年
ブロンズ
81cm
八ヶ岳美術館蔵

図5-26 男の立像シリーズ



清水多嘉示
《向上》
1965年
ブロンズ
190cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-27 制作台に置かれた垂木のイメージ

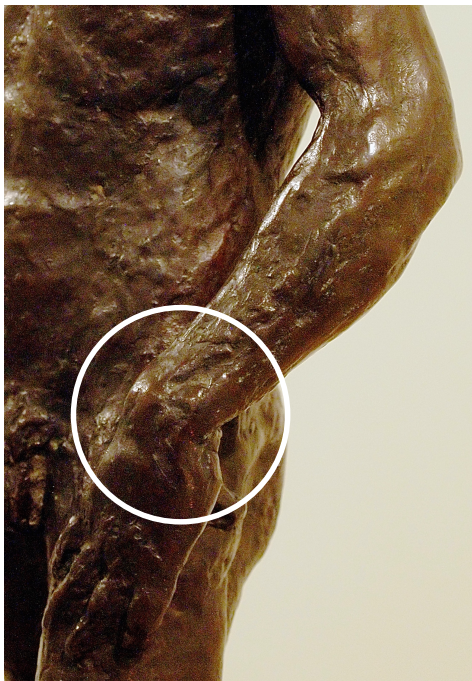


図5-28 清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1924年 ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-29 清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-30 清水多嘉示
《裸婦》1966年
ブロンズ 147cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-31 清水多嘉示
《裸婦》（部分） 1966年
ブロンズ 147cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-32 清水多嘉示 《男の立像》
1924年 ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-33 清水多嘉示 《向上》（部分） 1965年
ブロンズ 190cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-34 清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-35 清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1924年 ブロンズ 60cm 八ヶ岳美術館蔵

5.2 1930-1940年代

本節では、1932年の《裸婦》【図5-36】及び、1946年の《母子像》【5-40】の2作品に着目し、造形的な特徴を具体的に考察する。

《裸婦》は、帰国後に制作された人体塑像であり、渡仏期の1926年《男の立像》とは異なる印象が感受される。また、《母子像》は記念碑像であるが、記念碑としての性格のない清水彫刻と比べ、堅牢な印象が強く感取される。これらの印象の違いは具体的にどのような造形によって表出しているのだろうか。

以下、具体的な作品検証を基に、考察を進める。

5.2.1 1932年《裸婦》

1932年に制作された《裸婦》は、前屈による姿態の動きが強く表れている彫刻である。本作では、渡仏期の1926年の《男の立像》【図5-2】のような堅牢な構築性とは異なる印象が感受される。本作は遊脚を地山に載せ、前に屈んでいるポーズであり、左手で髪を掴んでいる姿が印象的である。左手で掴まれた髪は直線に構成されており、形態の抽象化に対する清水の造形観が感取される。

本作において、まず注目すべき点は、脚部の直線的な造形性である。側面【図5-37】を見ると、大腿部から膝、さらには足にかけて直線的な構成が印象的である。

彫刻家が脚部を制作する場合、立脚の中心軸は大腿部から下腿部にかけて弓なりに表わすことも多い。筆者作品《さよならを捨てるとき》と比較しても、脚部の直線性が強いことが理解される。【図5-38】。しかし本作では、脚部の軸をより直線的に表わすために、敢えて動きを抑えるデフォルメがなされていると考える。これは第3章2節7項の清水の言葉、「藝術作品は常に大自然への連がりを持つたものでなくてはならない。然してそれは決して自然のコツピーではなく自然から新しき造型を創造する爲め必要な条件を求めそれに依つて造型されたものでなくてはならない。」¹²⁹からもわかるように、自然に準じた「新しき造型」を体現するべく自然をより直線的に構成することによって、自然の内実を表そうとした意図的なデフォルメであると考えられる。

また、腹部から腰部にかけての量のつき方も印象深い。側面【図5-37】から見ると、一見肉付きの良い印象を受けるが、俯瞰図【図5-39】では腹

¹²⁹ 原典：清水多嘉示 前掲「作家の言葉（二）」 11号 35-36頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 55頁

部や腰部の面が明確に分けられていることがわかる。また正面から見ても、腰部の面の設定が明白であり、これにより量の方向が定まっていることがわかる。具体的に述べるならば、腰部を箱状のマッサとして捉えており、正面と背面、あるいは両側面が対応するように造られており、これにより腰部の傾きが決定している。また俯瞰図からわかるように、腹部や腰部もまた、面の変化が明確であり、ふくよかな人体でありながらも軽快な印象が感受される。

さらに、肘に着目すると、肘の骨の感じが強く表されていることがわかる。この肘は丸い形で表されておらず、面による変化が明確であり、結果として角が立ち、骨格としての堅牢な印象が強く表出しているように感じられる。

本作は自然に基づくデフォルメがなされているが、作品のイメージは決して抽象的ではなく、自然な裸婦の雰囲気醸成していると言える。換言すれば、本作に見られる清水のデフォルメは、自然の摂理から外れるものではなく、あくまで自然の表現の内で完結していると言える。

以上により、本作の造形的な特質とは、軸の統合に伴う直線的な量構成及び、明確な面の設定に伴うモデルに準じた表現であると考ええる。そのため、エッジの強調とは相反的に、ふくよかな印象をも体現していると考ええる。

5.2.2 1946年《母子像》

清水は千人針に込められた尊い心根を記念すべく千人針供養塔の建設を企図し、その一部として制作されたのがこの《母子像》【図5-40】であった。1946年に制作された《母子像》は、戦地に赴く兵士を送り出す母子を表している。腕を上げる子どもは別れを惜しみながらも手を振っているようであり、母親は子どもの肩にそっと手を添えている。これは別れの一場面を形として表している彫刻である。このように、本作は非常にモニュメンタルな作品であり、頭部の造形からは様式的な印象をも受ける。

本作は、直線的な構成を特徴としている。両腕部共に直線的であり、左腕に関しては、投げ出された掌までもが真っ直ぐに表されている。

また、長いスカートを履いているにも関わらず、脚部がしっかりと表されている点にも注目したい。仮に脚部がスカートに隠れていれば、骨格が感じられなくなり、結果として形が弱く儂い印象になりかねない。人体塑造では常に根幹の形が意識される。根幹の形とは骨格や、本章の冒頭で記した人体を構成する12の量塊のことを指す。これらが重力を有する空間において倒れることなく組み立てられることで彫刻は構築的な強さを表出する。本作では、

着衣ながらも両脚部がしっかりと表されていることから、コンストラクションの強い造形となっている。

また、堅牢な骨格とは対象的に、衣服の衣紋は動きの変化を表している。この衣紋は前面から後方へ流れるように作られており、特に背面【図5-41】から見ると衣紋それぞれの高さや向きに変化がつけられ、軽快な印象を与えている。さらに側面【図5-42】【図5-43】からの形に着目すると、後方に流れる衣紋によって、全体で三角形の形態として存在していることがわかる。底面が広いこの形は形態に安定感を付与しており、かつ本作では裾が浮いていることから上記の軽快な印象をより強めている。

さらに子どもの造形に着目すると、その像は片足重心で立っており、遊脚が爪先を残して浮いていることから、今にも駆け出しそうな雰囲気醸されている。この子どもを構成する量塊の組み立ては自然の摂理に適っており、構造的な破綻は見受けられない。また、幾何的な円筒状の形によって各部が組み立てられていることがわかる。

まとめると、モニュメンタルな性格の強い本作であるが、その着衣に隠れる脚部や臀部が明確に表されることによって量塊の構造を如実に感じさせる作品であると言える。

清水はモニュメンタルな記念像の在り方について、次のように述べている

「彫刻が優れたものであらうとする限り、単純な、力強い表現がなくてはならぬ。これはあらゆる場合に共通する要訣である。記念像の場合には、特にその単純さ、力強さが強調されなければならぬ。」¹³⁰

「総て清潔で而も建築的要素を具えた迫力あるものが望ましい」¹³¹

清水のモニュメンタルな作品は裸婦像とは異なり単純で力強い表現が意識されており、裸体の彫刻とは一線を画す造形であることが理解される。

¹³⁰清水多嘉示「塑像技法（下）」『総合美術研究』5 65-80頁 1933年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書27頁

¹³¹原典：清水多嘉示「モニュマン建設に望むもの」『時事新報』1953年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書86頁

節末 図版



図5-36 清水多嘉示 《裸婦》
1932年 ブロンズ 44cm
八ヶ岳美術館蔵

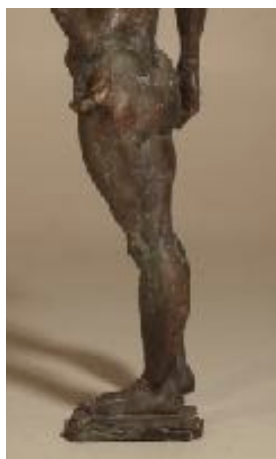


図5-37 清水多嘉示 《裸婦》
1932年 ブロンズ 44cm
八ヶ岳美術館蔵

図5-38 立脚の比較



清水多嘉示
《裸婦》(部分)
1932年 ブロンズ
44cm
八ヶ岳美術館蔵



筆者
《さよならを捨てるとき》
(部分)
2013年 F. R. P.

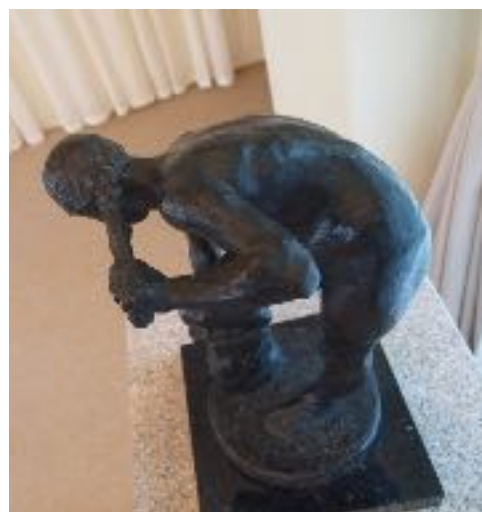


図5-39 清水多嘉示 《裸婦》
1932年 ブロンズ 44cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-40 清水多嘉示《母子像》
1946年 ブロンズ 223cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-41 清水多嘉示《母子像》
1946年 ブロンズ 223cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-42 清水多嘉示《母子像》
1946年 ブロンズ 223cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-43 清水多嘉示《母子像》
1946年 ブロンズ 223cm
八ヶ岳美術館蔵

5.3 1950年代

本節では1950年《メディタッション》【図5-44】及び、1951年《みどりのリズム》【図5-48】の2点に着目し、作品分析を行う。

《メディタッション》は清水が53歳のときに制作され、第6回日展に出品された作品である。

《みどりのリズム》はサンフランシスコ講和条約締結を記念して、1951年に上野公園広小路大階段下の緑地帯に設置された。作品はコンペで14名の応募者の中から選出されており、本作の選出理由は、「敗戦後六年、日本、そして首都東京の再建と平和な未来を象徴する記念碑として相応しく、親しみやすく、清純で愛らしく澁刺とした作品である。」とされており、新生日本を象徴する彫刻作品として盛大に除幕式が挙行された。

同時代に作られた作品であるが、その造形性は一見して異なる印象が感取される。《みどりのリズム》は清水の代表作のイメージが強く、「ブールデルの造形観を踏襲」と形容される程、ブールデルの造形性に近しい印象を受ける。一方で《メディタッション》は《みどりのリズム》と比べると、形態としてやや弱い印象であるが、人間としての存在感は強いように感じられる。

同年代に制作された彫刻ながら、なぜ清水の造形はこれ程の差異を示しているのだろうか。制作者の視点から両作の造形的な特徴を具体的に浮き彫りにする。

5.3.1 1950年《メディタッション》

本作は片足重心のポーズであり、両手を合わせ、うつむく女性を表している。

本作の造形的な特徴は、1つに要所となるエッジが強く表れている点であり、このエッジとは人体を構成する幾何形態の角のことを意味する。例えば遊脚【図5-45】に着目すると、腰部中央に位置するエッジや、大腿部の中央の「辺」によって、大腿部全体が箱型に近い幾何形態として扱われていることが理解される。また、腰部のマッスに着目すると、正面と側面の移り変わりが明確に示されていることから、これも箱型のマッスであると考えられ、その上に腹部の量塊が重なっている構造として理解される。更に立脚に着目すると【図5-46】、くびれの辺りにあるエッジが膝のエッジと対応していることから、くびれの位置から脚部が始まっているように感じられる。解剖学的には脚の付け根は腰部と大腿部の間のあたりであるが、人体をマッスの組み立てとして解釈する場合、人体各部の面はより奥にある面と対応させて解

積する。例えば顎に対応する面は頭頂であり、座像の膝の面には臀部が対応することになる。つまり、正面に対しては背面が、右側面に対しては左側面が対応することになる。これにより膝などの面はより内奥から盛り上がっているように感じられ、結果、形に立体感が表出する。

また、前節の《裸婦》と同じく、軸の統合化が図られており、直線的な印象が非常に強い作品となっている。例えば両脚部に着目すると、大腿と下腿が直線状に構成されていることがわかる【図5-47】。また胸部に着目し、背面から見ると、腰部の傾きに対して、胸部は垂直の方向性を示している。先の1924年《男の立像》が観察に基づき軸を曲げていたことを鑑みると、本作の軸は敢えて直線的にデフォルメされた結果であると理解される。前章で考察した通り、直線は立体物の最も基本的な要素であり、それゆえに直線の強調は形態の存在感を強めることができる。そのため、この直線のデフォルメは清水の述べる「必然のデフォルメ」であり、存在感を強めるための手段であったと考察する。

5.3.2 1951年《みどりのリズム》

1951年上野広小路に設置された《みどりのリズム》【図5-48】は、戦後始めて行われた公共彫刻コンクールで1位になった作品である。そのため、本作は公共彫刻であり、モニュメント的な性格を有していることを、あらかじめ指摘しておく。

この作品について清水は、「二人の少女の連続して踊って行く瞬間を捉えたのではなく、連続して踊って行くバレエの、そういう様なリズム感を表現しようとした。」¹³²

と述べている。また、清水の弟子である神戸は、「みどりのリズムがブールデルの構築性をもっともよくうつした仕事。」¹³³「僕らが清水多嘉示から教科書のように見せられたのはみどりのリズムだと思う。」¹³⁴と評価している。

以上の言葉をふまえ、本作についての詳細な検証を試みる。

まず、脚部【図5-49】に着目すると、自然の構造に対してあえて直線的な表現へと移行した清水の造形観が窺える。

¹³² 井上由理 前掲書 87頁

¹³³ 神戸峰男からの聞き取り

¹³⁴ 神戸峰男からの聞き取り

次に、頭頂から爪先にかけて、巨視的に概観した場合、【図5-50】のような軸の直線が視覚的に受容される点に着目する。このポーズを筆者は実際に試みたが、想像通り、非常に力を要した上に、体は弓なりになり、直線状のポーズをとることは極めて困難であった。このように、自然を凌ぐデフォルメがなされている本作について、特に量の構造と直線の関係性に着目し、より詳細に検証する。

向かって左の女性を対象に、主要な量の傾きを、ブロックにより図示する。

【図5-51】。ブロックの内訳は、頭部、胸部、腹部、腰部、大腿、下腿である。赤いブロックがそれぞれ異なる方向性を得ていることによって、絶妙な「動き」と「抑揚」が表われていることがわかる。そして、同時に、このブロックの方向性を図の白い直線の範疇に限定していることによって、動きを有しながらも全体では堅牢な軸の感覚が表われていることがわかる。

仮に、同様のポーズで各ブロックの傾きを強めた例を図示【図5-52】してみると、ブロックの傾きを強めることによって、より強い動きを得ることができると言える。しかし、動きを強めれば強めるほど、量の繋がりは薄れ、構造は崩壊へと向かい、全体を一個体とする形態としての堅牢さは弱まってしまいうように感じられる。

このように、形態の堅牢さを裏付けるこの直線の範疇において、量が組み上がることによって生じる「動き」と「抑揚」の中に、清水の目指した「リズム感」が潜んでいるのではないかと考える。

更に、この「リズム感」とは、空間に直線を構成【図5-53】することによって生じる「抑揚」のことであるとも考えられる。このような彫刻の直線の性質について神戸はブールデルの《弓をひくヘラクレス》【図5-54】を参考に、次のように述べている。「弓をひくヘラクレスが最もブールデル理論を実現させた仕事。」¹³⁵「直線で全て構成されている。」¹³⁶

ブールデルの彫刻も、清水のように、動作の「瞬間」ではなく、その「リズム」を表そうとしたのではないかと推察される。そして、神戸と清水の言葉が合致するかのよう、体幹部など絶妙な「抑揚」を有しながらも、四肢や、弓、地山からは直線的な構成が強く感じられる。

以上をまとめると、神戸が共に構築的と評価する《弓をひくヘラクレス》と《みどりのリズム》の造形的特質とは、特に「直線状の量構成」と考えられる。そのため、《みどりのリズム》はブールデルの造形観及び、渡仏期の造形の流れを受け継ぐ作品として位置づけられると考える。

¹³⁵ 神戸峰男からの聞き取り

¹³⁶ 神戸峰男からの聞き取り



図5-44 清水多嘉示
《メディタッション》
1950年 ブロンズ 168cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-45 清水多嘉示
《メディタッション》（部分）
1950年 ブロンズ 168cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-46 清水多嘉示
《メディタッション》
1950年 ブロンズ 168cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-47 清水多嘉示
《メディタッション》
1950年 ブロンズ 168cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-48 清水多嘉示
《みどりのリズム》
1951年 ブロンズ
174cm 八ヶ岳美術館蔵

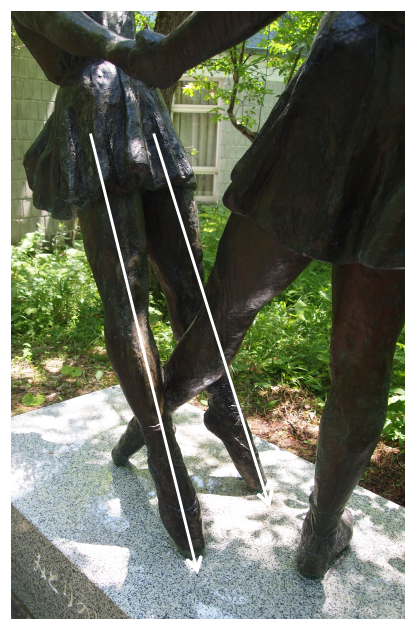


図5-49 清水多嘉示
《みどりのリズム》（部分）
1951年 ブロンズ
八ヶ岳美術館蔵



図5-50 軸の統合化

清水多嘉示
《みどりのリズム》
1951年 ブロンズ
174cm 八ヶ岳美術館蔵

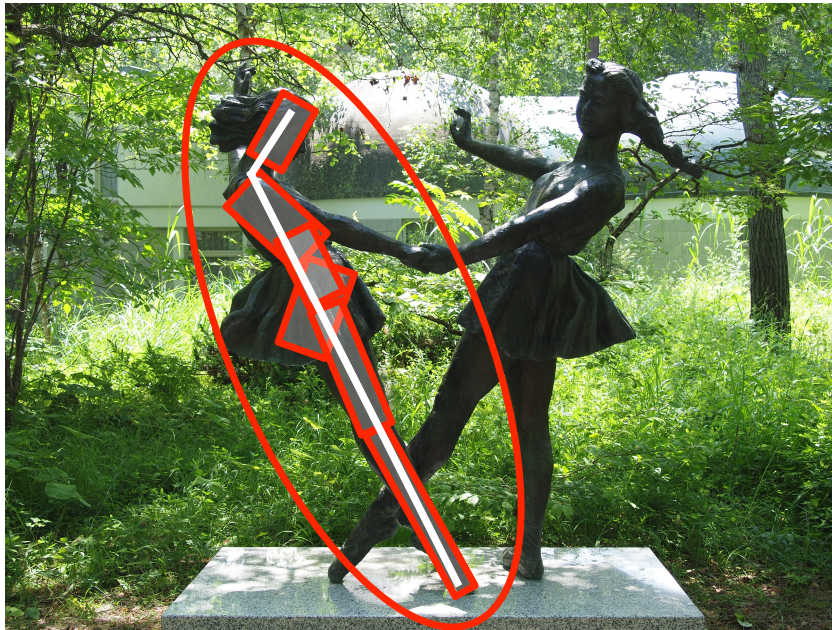


図5-51
量の傾きと軸の関係

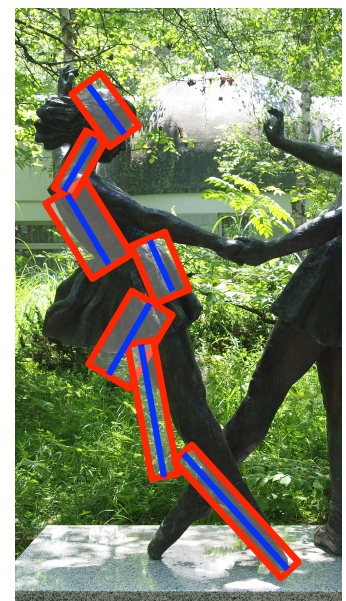
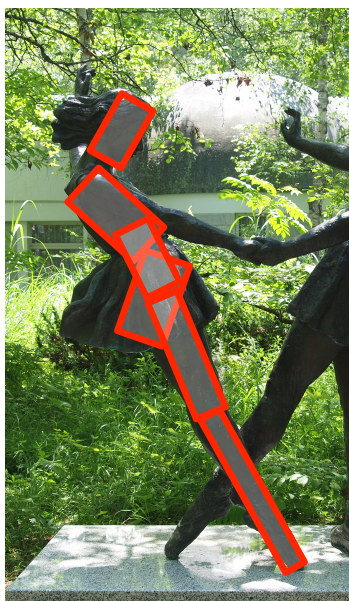


図5-52
同様のポーズで各ブロックの傾きを強めた例

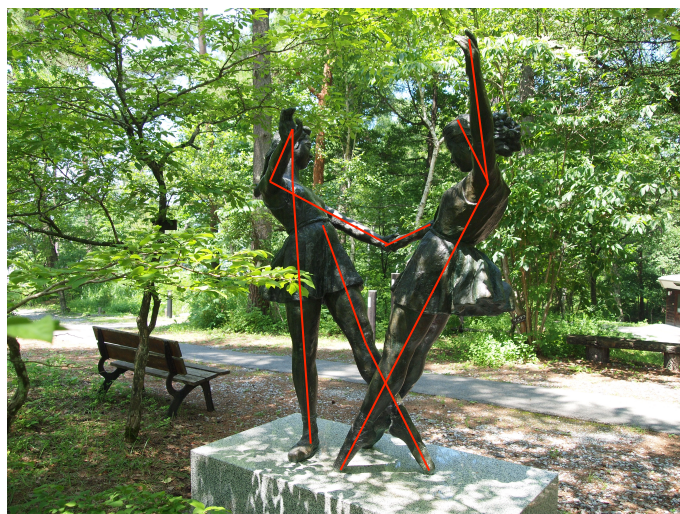
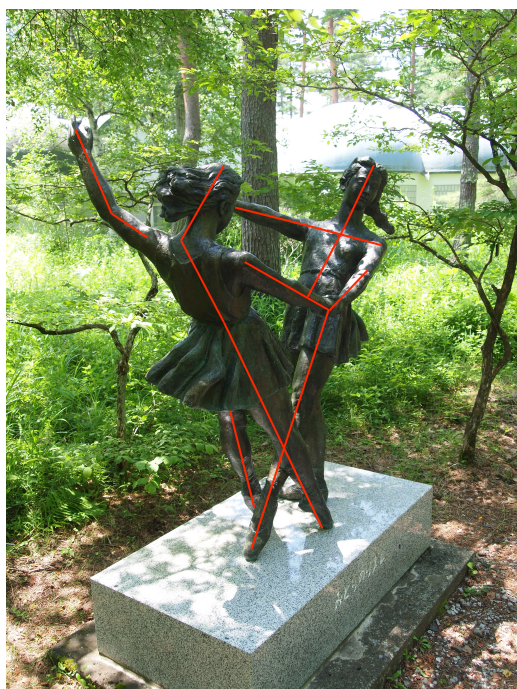


図5-53
空間に構成される直線（中軸）

清水多嘉示
《みどりのリズム》
1951年 ブロンズ
174cm 八ヶ岳美術館蔵



図5-54 アントワーン・ブールデル
《弓をひくヘラクレス》 1909年
ブロンズ 248×240×90 (cm)
箱根彫刻の森美術館蔵

5.4 1960年代

本節では、1960年に制作された《狛犬》【図5-55】及び、1965年に制作された《向上》【図5-62】について、その具体的な造形性を考察する。

《狛犬》は1930年に制作されたものが戦争により供出されたことを受け、1960年に再制作された作品であり、諏訪大社の境内に安置されている。

《向上》は1965年に制作されており、像高は190cm、展覧会への出品記録はないが、八ヶ岳美術館にて展示されている。

5.4.1 1960年《狛犬》

本作の実見調査にあたっては、諏訪大社が主催するブロンズクリーニングに参加する形で実施し、清水研究の第一人者である武蔵野美術大学の黒川弘毅教授がこのクリーニングの指導を担当された。

本作について、まず感じられるのは、幾何的な体幹部である。

前節の《弓をヘラクレス》について、神戸は、「地山なんかもわざとエッジを出している。」¹³⁷と述べており、堅牢な彫刻に見られる造形的な特徴の一つとしてエッジの強調を上げている。

本作についても、後方から見ると【図5-56】、体幹部については内から迫り出す肋骨としての量が、形態的には強いエッジとして表れていることがわかる。

しかし、遠見とは異なり、接近した【図5-57】からはその凹凸の微妙な加減を知ることができる。

また、鬣（たてがみ）では、体幹部とは異なり、凹凸が強く、この一つ一つは直方体のような幾何形態【図5-58】として捉えることができ、近い位置からの実見により各辺のエッジが強調されいることが理解された【図5-59】。

更に、尾部【図5-60】についても単純な形に還元される量として把握されると同時に、先端が鋭く空間に投げ出されていることがわかる。

加えて、局部【図5-61】の造形について、特に三角錐のような幾何的な処理がなされていることが明らかとなった。

本作の抽象化は幾何形態への還元のみならず、脚部に着目すると、殆ど垂直に構成されていることがわかる。これは先の考察で示したように、垂直が立体存在の最も基本的な要素であることから、意図的にデフォルメされた結果であると考えられる。

¹³⁷ 神戸峰男からの聞き取り

清水は、この垂直線に関連して、次の言葉を残している。「作家にとっては一本の棒の倒立によってもそのムーブマンは生命感の躍動として、新しいイマジナシヨンの発展をうながす。」¹³⁸

清水は一本の棒から、生命感の躍動と新しいイマジネーションを受容していたことが述べられている。この清水の言葉は、本章1節の神戸の言葉の内容とまさに合致している。

つまり清水は、軸の統合化を図り、より基本的な要素へと形を抽象化していくことで、形態の存在感を強めようとしていたと言える。さらに、この直線的な形態から清水は生命感の躍動を受容していたのではないかと考えられる。

まとめると、本作では形態を幾何学的な要素へと還元する抽象化が図られていたことに併せて、軸の統合化による直線性の強調が追求されていたと言える。これらのデフォルメは形態の存在感を強めるだけではなく、躍動的な生命感の表出に繋がっていると考えられる。

5.4.2 1965年《向上》

《狛犬》から5年後に制作された《向上》【図5-62】について見ていく。

本作は、先の1926年の《男の立像》【図5-63】と同じポーズであるが、その形態には異なる造形性が感じられる。

1926年の《男の立像》と当作について、体幹部を比較すると【図5-64】、1926年作と比べ、1965年作ではより量が内側から「張り出している」ように感じられる。

更に作品の背部を比較する【図5-65】。1965年作の方では、エッジを強めた根幹の面の設定を残しながら、より量の張りを意識していることがわかる。

実見調査の卒直な感想としても、渡仏期に比べ本作は形態が「張っている」ように感じられた。この「張り」という言葉について、清水は次の言葉を残してる。

「此の張りと言う事が一番大事な事である、であるから之以上つっぱり得ないと云う處迄行かねばならない、タルンで居てはならない組み立ての最も簡単なものに建築を擧げる事が出来る、之は最も卒直な組み立てである、ダルイ處には組み立てがなく建築にならない。」¹³⁹

この「張り」という言葉は第3章2節5項で考察した通り、バランスや、プロポーション、組み立て、建築といった造形に不可欠な要素を包含する内容として解釈された。しかし上記の言葉から、ボテロの《女性》【図3-15】のような、たるみな

¹³⁸ 清水多嘉示 「随筆 旅と感動」『文芸広場 教職員の文芸誌』9巻2号 4頁 1961年

¹³⁹ 清水多嘉示 前掲「藝術作品に於る張り」 12頁

く張っている形態についても、この「張り」の内容が含まれるのではないかと考える。

そのため、本作の張り出した形態もまた清水の求める造形であり、この緩やかな張りは清水の意図的なデフォルメであると言える。これはブールデルや清水の代表作《みどりのリズム》とは一線を画す造形であり、ともすれば構築性が弱いと感じられる清水の裸体像にこそ、その実、彼特有の造形性が表れており、その具体的な造形がこの緩やかな張りのある形であると考え。つまり清水の彫刻は、最初期においては「自然に準じた写実表現」を求めていたが、渡仏中期からはブールデルの造形観を踏襲するかのような直線性への抽象化と幾何的な形態への単純化が図られたと考える。この造形性は清水の中で、特にモニュメンタルな作品において、継続して引き継がれているが、裸体像のような彫刻表現においては、帰国後に、張りのある形態へと造形性が変化しことによって、日本人的な柔らかさを醸す清水独自の塑造表現を確立したのではないかと考察する。



図5-55 清水多嘉示 《狛犬》
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社



図5 -56 後方からの遠見

清水多嘉示 《狛犬》
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社



図5-57 背面近接図

清水多嘉示 《狛犬》（部分）
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社



図5-58 鬣（たてがみ）

清水多嘉示 《狛犬》（部分）
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社



図5-59 鬣拡大図

清水多嘉示 《狛犬》（部分）
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社



図5-60 尾部

清水多嘉示 《狛犬》（部分）
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社

清水多嘉示 《狛犬》
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社

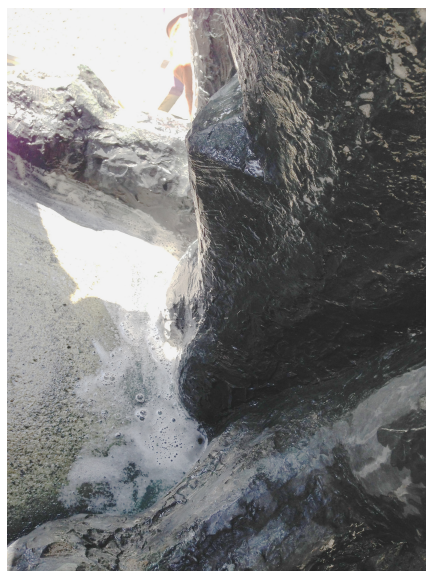


図5-61 局部

清水多嘉示 《狛犬》（部分）
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社

清水多嘉示 《狛犬》（部分）
1960年 ブロンズ 172cm 諏訪大社



図5-62
清水多嘉示
《向上》
1965年
ブロンズ
190cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-63
清水多嘉示
《男の立像》
1926年
ブロンズ
62cm
八ヶ岳美術館蔵

図5-64 体幹部の比較



清水多嘉示 《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm
八ヶ岳美術館蔵



清水多嘉示 《向上》（部分）
1965年 ブロンズ
190cm 八ヶ岳美術館蔵

図5-65 背部の比較



清水多嘉示
《男の立像》（部分）
1926年 ブロンズ 62cm
八ヶ岳美術館蔵



清水多嘉示 《向上》（部分）
1965年 ブロンズ
190cm 八ヶ岳美術館蔵

5.5 1970年代以降

本節では、《裸婦》【図5-66】を対象に、その具体的な造形性を考察する。

本作は像高114cmの等身像であり、改組第2回日展に出品された作品である。清水の造形観を記したスケッチを基に、作品を構成する幾何形態とはいかなる形なのかを探る。

5.5.1 1970年《裸婦》

清水が描いた量の捉え方が描かれたスケッチ【図5-67】がある。この図の脚部に着目すると、箱状の量塊が描かれていることがわかる。このスケッチの重要な点は、例えば膝の先端に対応する面が臀部として描かれている点である。そして下腿部の箱状の量塊は大腿部と重なるように描かれている。足裏までは描かれてはいないが、下腿部において膝上に対応する面は足裏であることが制作者の視点から推察される。そしてこの箱状の量塊に筋肉の盛り上がりや臀部のたるみが肉付けされることで、人の形が表れる。

1970年《裸婦》の脚部【図5-68】に着目すると、清水のスケッチと酷似していることが理解される。詳しく見ていくと、本作の腰部が箱状のマッサであることは側面からの概観【図5-69】からも明らかであり、かつ、その量に重なるように大腿部の箱状のマッサが組み立てられていることがわかる。つまり腰部背面に膝の先端の面が対応しており、この角となる部分が強く表されていることは写真からも明らかである。このような箱状のマッサは本作のあらゆる点で見受けられる。例えば背面【図5-70】からの概観では腰部と胸部に箱型のマッサが入っていると感じられる。また、正面からの概観により、上腕部・前腕部にそれぞれ箱状のマッサが入っているように感じられる。

ここで着目すべきは、帰国後以降の清水の彫刻が、変わらぬ造形性を基に追求され続けている点である。清水の彫刻に対する考えは、年を経るごとに新たな価値観を生んでいる。例えば、「張り」や「香り」、「数」などがそれにあたる。しかし、清水の変わらぬ造形性は、彼が1930年代に描いたスケッチと70年代の彫刻とに、上記のような共通点が多々見受けられる点からも明白である。つまり、清水の彫刻は微視的には変わってきたが、その根底に通じる造形観は普遍のものであったとすることができるだろう。清水多嘉示という彫刻家が、如何に実直に人体塑造を深く追求し続けてきたかが理解される。



図5-66 清水多嘉示
《裸婦》 1970年
ブロンズ 114cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-67

原典：清水多嘉示 「塑造技法（全身像）（上）」 『総合美術研究』3 57-71頁 1933年

出所：黒川弘毅・井上由理（編） 「清水多嘉示 著作集」
『清水多嘉示資料 | 論集：共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I 』 武蔵野美術大学彫刻学科研究室 17頁
2009年



図5-68 清水多嘉示
《裸婦》（部分） 1970年
ブロンズ 114cm
八ヶ岳美術館蔵



図5-69 清水多嘉示
《裸婦》 1970年
ブロンズ 114cm
八ヶ岳美術館蔵

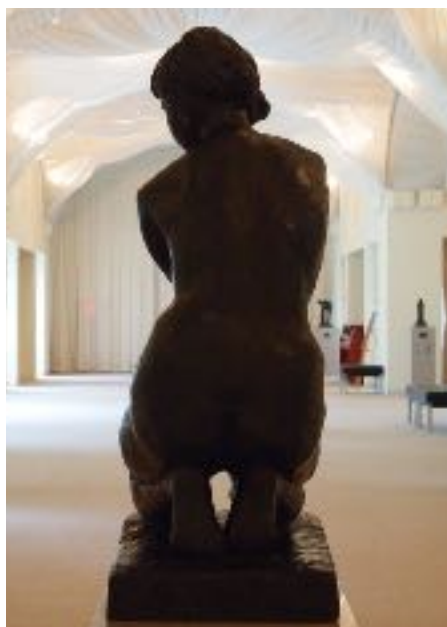


図5-70 清水多嘉示
《裸婦》 1970年
ブロンズ 114cm
八ヶ岳美術館蔵

第6章 塑造による制作実践

本章では、制作時における制作者の造形的な思考や感覚を具体的に記す。筆者は過去にブールデルの彫刻を実見した際に、その特徴を「幾何形態の構築」として解釈していた。彫刻家の中には同様の印象を得る者も多いと思われる。これは第1章2節で考察したように、概念としてはブールデルの彫刻観から大きく外れるものではないと考えられるが、実際の制作でブールデル彫刻の構築性を体現することは極めて困難である。筆者は「量の組立て」を主軸に据え、ブールデルや清水のような構築性の表出を目指し、制作を続けてきた。筆者の初期の作品では概念的な量構成を試みているが、この概念的な制作はブールデルや清水の造形観を浮き彫りにする上で相反的に有益になり得ると考える。そのため、本章では過去の作品の制作過程における造形的思考を具体的に明示することによって、人体塑造における構築性の内実を考察する。

併せて、過去の制作をまとめることにより、彫刻家の思考が年を経てどのような変化を示すのかを具体的に記す。これにより、字面には表れない「時の重み」という価値を造形言語に付与したいと考える。

人体塑造の制作は、①芯棒組み、②粗付け、③形態の追求、④仕上げ、という順に進む。この①～④の制作過程の前提条件として「観察」という行為があり、これは清水の制作においても同様である。なお、②、③、④の過程は順調に進むものではなく、幾度となく繰り返されてはじめて④に辿り着けるかどうか、という非常に厳しい過程であることをあらかじめ強く述べておきたい。

先述の通り、筆者は「量の組立て」を主眼にほぼ毎日制作に身を捧げてきた。筆者にとってはこの制作こそが研究であり、この過程で考察された思考や、感じた内容を改めて考察することで、難解な構築性という概念を解き明かす糸口を探りたいと考える。

6.1 芯棒組み

本節では、芯棒組みの過程で思考される内容を制作者の視点から改めて振り返ることによって、芯棒が有する造形的な価値を再考したい。また、芯棒の段階と完成作品とを比較することで、芯棒が完成後の形にどのような影響を与えるのかも併せて探りたいと考える。

芯棒は彫刻の最も内側に位置しており、ときに200kgを超える塑像の重量を支えていることから構造的な役割を有すると言える。さらに芯棒はモデルの骨格に準ずるため、空間における各部量塊の位置関係を決定すると言える。

この量塊の位置関係の決定とは、換言すれば「姿勢」の決定を意としており、この「姿勢」について清水は次の言葉を残している。

「一つの全身像を製作するにあたって、順序として最初に決定しなければならないのは、モデルのポーズ（姿勢）である。これは使ふべきモデルの特徴をよく研究し、どうすればそのモデルの持つてゐる特徴を十分に生かし得るかを考慮して決定しなければならない。作家が、必要に應じてある特殊なポーズを要求するやうな場合でも、なほモデルそのものの特質を生かすように注意することが大切である。」¹⁴⁰

「モデルの持つてゐるムーブマン（動勢）をよく呑みこみ、それを生かすことに注意しながら、行はれねばならない。」¹⁴¹

この言葉は「塑造技法（全身像）（上）」『総合美術研究』にある「芯棒」という項目で述べられており、清水が制作において姿勢の決定を優先していたことが理解される。特に「モデルの持つてゐるムーブマン（動勢）をよく呑みこみ、それを生かすことに注意しながら、行はれねばならない。」と述べていることから、動勢もまた制作の初期段階から決定し始めることが理解される。この動勢とは、「面や量の連なりによって生じる流れや、それらによって表現された像全体から受ける運動感のことである。」¹⁴²という内容を有していることから、「面や量の連なりによって生じる流れ」並びに「像全体から受ける運動感」に大別されるものであることを第2章3節1項にて述べた。後者についてはポーズを素因として表出するため、換言すれば「姿勢による人体の動き」のことを指すと考える。人体の動きとは、各部の量塊が姿勢に準じて傾いたり、捻れることで表出する動きのことを意としており、この動勢表出のためには第4章1節で考察した正中線の適切な設定が不可欠となる。仮に正中線が適切に設定されなければ、完成後の形態に構造上の破綻が生じる危険性を有する。構造上の破綻は、清水が彫刻に求めた「自然の摂理の具現化」とは異なるため、建築的な堅牢さに欠く形態になりかねない。そのため、摂理に適った動勢を表出するためにも、制作の最初期から正中線を見据え、芯棒組みの段階から厳密に姿勢を決定することが重要となる。

加えて、粘土の重量を加味すると、肉付け後に芯棒の位置を大きく変更することは極めて困難であると言える。ゆえに芯棒が彫刻の最終的な形に与え

¹⁴⁰ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」 57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書16頁

¹⁴¹ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」 57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書16頁

¹⁴² 江藤望 前掲書 15頁

る影響は大きく、このことから芯棒組みは塑造制作において重要な過程であると言える。例えば【図6-1】と【図6-2】、【図6-3】と【図6-4】を比較すると、その姿勢がほとんど同じであることがわかる。塑造の初期段階では、芯棒につける粘土を乾燥させながら制作を進めていく。この理由は、塑像の中心部に位置する粘土を乾燥させることで芯棒との食いつきを高め、粘土が芯棒から落ちることを防ぐためである。粘土の総重量が200kgを超えることは先にも述べたが、併せて粘土を固めながら制作を進める結果、その過程で姿勢を大幅に変更することは基本的には難しい。尚、肉付け後の姿勢の変更は必ずしもできないわけではないが、全く異なる姿勢にすることはほとんど不可能である。このような理由から、芯棒の姿勢が完成後の作品に与える影響は大きく、ゆえに芯棒はモデルの観察に基づき厳密に構成される必要性を有する。

また、芯棒は人体比率を決定する上でも重要な制作段階であると言える。筆者の制作では、体幹部に準ずる木材の縦幅を鎖骨から恥骨の長さに設定しており、恥骨として仮定される部分は、全長のおおよそ半分になるよう設定している【図6-1】。この長さは実際のモデルの形によって変動するが、先の通り粘土の重量を加味すると、例えば脚の長さを極端に変更することは難しい。そのため、芯棒は人体の比率を決定する上でも重要な役割を有していると言える。

更に筆者は、芯棒を骨格及び人体各部の中心軸と解釈しており、そのために歪みを正した直線状の針金を用いている。これは神戸の取材中の発言にある「直線ですべて構成されている」という言葉を意識した制作である。直線の針金による空間構成によって人体が物理的に立つことができる脚の位置を探り、有機的な肢体の構成を目指している【図6-5】。そして、結果として人体比率や芯棒の空間構成によって表出する彫刻的な感動を芯棒のみで実現できれば、と考える。尚、筆者制作の芯棒には、嵩を増やすための木を殆ど入れていない【図6-6】。これは、粘土での造形に融通を利かすためであり、併せて骨格や中軸をより明確に表わすための造形的な配慮である。

以上をまとめると、清水は芯棒組みの段階で「最初に決定しなければならないのは、モデルのポーズ（姿勢）」であると述べており、併せてポーズに伴う動勢をこの段階で見定める重要性を謳っている。これに加え、芯棒が人体の骨格や中軸の内容を含んでいることを鑑みると、芯棒は単に粘土の重量を支持する役割だけではなく、姿勢や、それに伴う動勢、更には人体比率の決定に大きな影響を与えることが考察された。

6.2 粗付けから仕上げ

粗付けは、作家の彫刻観や形態解釈の考えが如実に反映される制作過程であると言える。筆者はこれまで4種の粗付けに臨んでいる。その概要を端的に述べるならば、「ブロックの組立て」「解剖学的な粗付け」「観察に準拠した粗付け」「量の強調と解体」である。それぞれは意図的に行った粗付けではなく、制作を追うごとに自然に変化した筆者の造形である。特に「ブロックの組立て」はブールデルの造形観の影響であり、エッジを強調したブロックを空間に構成することで人体を形造ることを試みたが、結果としてモデルが有する人間の量感とは異なり、不自然な形態になってしまったと考える。このように、彫刻家の言葉の真意を体現することは非常に難しく、制作研究を通してその言葉の本質を考究する必要があると考える。本節では、上記4種の造形を基に、構築性を主眼に据えた粗付けにおいて重要と考えられる造形の要素と共に、ブールデルや清水の言葉の本質を探る。

まず粗付けに関する清水の言葉を確認する。清水は粗付けについて次の言葉を残している。

「この最初の土づけから、モデルのムーヴマン（動勢）を考へながら即ち全身へ動きかけるやうな土づけでなければならない。（中略）初めから全體への緊張を含んだ土づけをしてゆかなければならない。」¹⁴³

「全體のムーヴマンを考へながら、常に左右のプロポーションに注意して土をつけてゆくのである、これは唯表面の形をそのままに寫すのではなく、凡ゆる方向から粘土でデッサンをしてゆくことである。」¹⁴⁴

現代で「粗付け」と用いられる言葉に対して、清水は「土づけ」という言葉を用いている。ここでも、芯棒組みと同様に、動勢を見据えて制作を進めていくことの必要性が述べられている。また動勢と併せて「左右のプロポーション」に留意することが述べられている。この言葉は左右の対称性を示す言葉であり、清水が求めた「自然の摂理の具現化」を体現するために重要な視点であると考ええる。また、「凡ゆる方向から粘土でデッサンをしてゆくことである。」という言葉から、清水にとって粗付けとは「粘土による立体的なデッサン」という意識であったことが理解される。

では、清水が粗付けに求めた造形的な要素とは、動勢のみに留まるのであろうか。清水は更なる言葉を残している。

¹⁴³ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書17頁

¹⁴⁴ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書17頁

「こゝで注意しなければならぬのは、兎角く、モデルの筋肉のふくらみといふ點にとらはれ易いものであるが、それは前節にても述べた通り、これは粘土をもつてデッサンをやつてゐると同様であるから、より柱の組立てといふことに配慮し、彫刻そのものゝ骨組（建築で云えば柱）を生かすやうに努力し乍ら、粘土をつけて行かねばならないことだ。」¹⁴⁵

「内面構造に於ける組立（柱）に注意することは、最早いふまでもないことで、つねに斯うした造形的な組立ての關係（各部分の分割と全體の結合との諸關係）を見乍ら仕事を進めて行くことが、造形藝術に於ける最も重要な仕事となるのである。従つて、このやうな點に注意し乍ら、腹と腰との關係（腹が腰の中へどう入つてゐるか、腰と腿との力關係（二つの脚が腰からどう出てゐるか、その方向、腰と脚との力關係等）を見て、それを全體との關係に於て見乍ら仕事をして行けば、はじめて、生きた血の通ふ彫刻が得られやう。」¹⁴⁶

清水が「モデルの筋肉のふくらみといふ點にとらはれ易いものである」と述べるように、モデルを立てて粗付けを行う場合、モデルの肉感のみに着目した粗付けに陥る危険性を有している。しかし重要なことは清水の述べる「柱の組立て」「骨組（建築で云えば柱）」という言葉からもわかるように、人体の最も内側に位置する骨格である。この骨格は目には見えないが、基準となる関節に留意することで骨格を意識した粗付けが可能となる。関節とは、骨と骨の結合部であり、触ると骨の固さを感じることでできる部位である。この関節を基準にすることで、目には見えない骨格を鑑賞者に感じさせることができる。具体的には、例えば脚部を想定した場合、大腿部・膝・踝を基準点とし、これらの点を直線上に配置することによって、目には見えない骨格に準じた線を意識することができる。この線こそが、第4章1節で考察した中軸のことであり、この線は清水の言葉にもあるように、建築であれば「柱」の意を有する言葉である。そのため、この中軸が設定されていない形態は構造的な破綻が生じる危険性を孕むと言える。つまり清水は、動勢に併せて骨格を強く意識した造形に臨んでいたことがわかる。更に清水の「腹と腰との關係（腹が腰の中へどう入つてゐるか）」という言葉から、各部量塊を「並べる」という感覚ではなく、両者をどのように組み上げるかという点に主眼が置かれていることが理解できる。これは第4章2節2項で述べた「ホゾとホゾ穴」の關係を示す言葉であり、清水

¹⁴⁵ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 18-19頁

¹⁴⁶ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 19頁

もまた『LIFE DRAWING』に記載される【図6-7】のように形態を解釈していた可能性が指摘される。

また、清水は次の言葉を残している。

「つねに全體の形に氣を配つて、胸と首との關係、背と腰の關係、それらと脚部との關係がどうなつてゐるかを深く注意し乍らやつて行くのである。」¹⁴⁷

人体各部は、本節で述べた正中線、骨格、ホゾとホゾ穴の關係、更には第4章1節で述べた垂直線や平行線などの要素が複合的に絡みあつて空間に構築されなければならない。清水が「つねに全體の形に氣を配つて」と述べているが、まさに人体塑造は先の複合的な要素を鑑みて全体を操作する仕事であり、塑像全体を把握した上で不要な粘土を除いたり、必要な粘土を加えることで少しずつ形を成していく芸術であると言える。

ここまでは、目には見えない線や骨格を意識し、動勢やプロポーションに留意した粗付けの在り方を清水の言葉と共に確認した。この粗付けの在り方は筆者の制作でもおよそ同様であると言える。しかしながら、筆者の作品が必ずしも構築的であるとは言い難く、言葉の本質を探るためには実制作が不可欠であると考え。そのため、次項では本節の粗付けの在り方を前提とする筆者の制作を改めて振り返ることで、「構築性」の表出に係る具体的な造形の在り方を考察する。

6.2.1 形態の解釈

本項では、先に紹介した「ブロックの組立て」「解剖学的な粗付け」「觀察に準拠した粗付け」「量の強調と解体」の粗付けを基に、それぞれの制作過程を振り返ることで、「構築」に不可欠な造形の要素を考察する。

まず「ブロックの組み立てを主眼に据えた粗付け」について考察する。《私の一步》【図6-8】の粗付けでは、腰部をブロックとして解釈し、そして、そのブロックを粘土で表した【図6-9】【図6-10】。人体は巨視的に見ると左右対称の形態であり、正面に対して背面、左に対して右の面が常に対応している。例えば人体が直立不動のポーズから徐々に片足重心のポーズに変化しても、腰の左右の面は同じ傾きを示し続ける。あるいは胸部を前後に大きく捻っても、胸部の正面と背面は常に同じ傾きを保つ。このように、基幹部である胸部や腰部がどのような捻じれや傾きを示したとしても、前後と左右の面は常に対応していると言える。つまり、このような前後左右の面の対応は、具象彫刻において制作の手掛かりとなる重要な性質の一つであると言え、

¹⁴⁷ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 19頁

これについては第4章1節で示した『LIFE DRAWING』に記載される図【6-11】と共通した内容である。無論、人体には迫り出す骨格や筋肉による細かな凹凸が表れており、表層の面の移り変わりは細分化していると言える。しかし、このような細分化した面は基幹部の量の向きに支配される性質を有する。例えば、顔を右に向けると目や鼻や口も同様の方向に向いてしまうことがわかる。つまり、人体の基幹部とは骨格や筋肉の内側にあると想定されると同時に、人体各部を抽象化した量塊のことである。そのため、この段階で抽象化したブロックを用いることは人体基幹部の面を決定する上で有用であると考ええる。

しかし、本作ではこのブロックの組立てを強く意識し過ぎた結果、基幹部を繋ぐ量の厚みが薄くなり、またモデルの有する微妙な面の変化を捉えることができなかった。

そのため、以降の作品では人体をブロックとして解釈する意識を持ちながらも、モデルから感取される量感を素直に表わすことによって、造形的な単純さを払拭することを目指した【図6-12】～【図6-15】。自身の制作を振り返ると、ブロックの組立てによって表れる造形的な単純さは、ブールデルや清水の言葉の表層的な意味しか理解できていないために起こり得たことであり、彼らの言葉は彫刻制作を継続することによって、その真意を図ることができるのではないかと考える。

次いで「解剖学的な知識に準じた粗付け」について考察を行う。《さよならを捨てるとき》では、筋肉の「始点」と「終点」を意識し、筋肉の流れに沿った粗付けを行っている【図6-16】。例えば前腕部であれば、脇の下から上腕二頭筋が出発し、上腕と前腕の境目に終着している。そしてその筋肉を挟むかのように、前腕の2つの筋肉が出発し、捻れながら手首に終着している。この筋肉に準じた量は背面から側面、側面から正面に流れており、一つひとつの量の流れが明確になるという点で有用であると考えていた。しかし清水は「物の組立と云ふのは、造形的組織の謂であつて所謂解剖學上の組織とは必ずしも同一の意味ではない。」¹⁴⁸と述べている。本作は解剖学的な知識を基に量の始点と終点を決定したが、清水は解剖学に拠らない量の操作を謳っている。つまりこれは、造形的な解釈に基づき量の単純化や分解が図られなければならないことを意としている。筋肉に準じた粗付けは、一見人体のような形を成形する上では分かり易い造形手段であると言えるが、解剖

¹⁴⁸ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書 17頁

学に準じた形態はあくまで人体の模型であり、彫刻的な立体感動とは異なる造形ではないかと考える。

次いで、「観察に準拠した粗付け」について考察する。まず「観察」に関連する清水の言葉を紹介する。

「吾々は製作臺の位置を終始變更しながら仕事をする。即ちモデル臺の周圍を順々に廻りながら光の正面へ置いたり、逆光の場所に置いたり、又モデル臺との距離も近くしたり、遠くしたりといふやうに。（中略）又モデルに對する角度も一定することなく、上の方から見下ろしたり下から見上げたり、そばへ寄つて詳しく調べたり、凡ゆる方面から色々な方法でモデルを観察しながら仕事を進めてゆくべきである。こういふことは、唯遠くから表面だけの氣分や印象だけを寫すのでなく、内容一組織を研究する上には是非必要なことである。」¹⁴⁹

清水は光の当たり方で形の見え方が変わることをふまへ、正確に形を把握しようとしていたことが窺える。また、制作者の視点の位置を多角的に変化させることによって、より厳密な形を探っていたことが窺える。この清水の言葉は実制作を経ることによって、より感覚的に実感される内容であり、多角的な視点からの観察によって、より厳密な立体把握が可能となる。また、清水は「若し作品の小さい場合には、作品を自分の手前におき、適当な距離から双方を眺めるといふ風にすればいゝし、又大作の場合は反對にモデルを手前にして、双方を眺めると良い。」¹⁵⁰という言葉も残している。特に「大作の場合は反對にモデルを手前にして」という言葉から、清水が全体を把握しながら制作を進めていたことが窺える。制作において、塑像と制作者の距離が近すぎると、作品全体の整合性が崩れることがあるため、彫刻家は常に作品の全体を把握しながら制作を進める必要性を有する。清水のようにモデルよりも奥に塑像を置いて制作することは少ないかもしれないが、作品と制作者の間に十分な距離を確保することは全体の把握のためにも重要な制作態度であると言える。これらの言葉から、如何に清水が塑像との距離を保ち、かつ多様な角度からモデルを観察していたのかを窺い知ることができる。そして筆者もまた、このような制作態度に基づいて粗付けに臨んでいる。

¹⁴⁹ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書17頁

¹⁵⁰ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（全身像）（上）」57-71頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書19頁

ここで述べる「観察に準拠した粗付け」では、ブロックによる形態解釈に併せて、モデルから感取される量感を素直に表わすことを主眼に据え、制作に臨んだ。

これまでの解剖学的な粗付けにおいては、モデルから感取される視覚的な量感ではなく解剖学的な知識が無意識的に優先されていた。彫刻制作とは、回数を重ねることで形態解釈に係る新たな気づきが生まれることもあるが、反面、造形の手順については独自の方法論が生じる危険性を孕む。それは粘土の付け方や量感の表し方にまで及ぶものであり、一度定着すると脱却することが非常に困難となる。加えて方法論の確立は自己模倣を生み、作品は形骸化の一途辿る危険性を孕む。筆者自身、この概念的な形態からの脱却には困難を極めた。しかし一度身につけた肉付けの方法論を捨て、モデルから感取される量感を優先した粗付けを実践することによって、これまでとは異なる形態を得たと考える。

具体的には、これまでと同様に主要な基幹部をブロックとして解釈し、粘土を媒体とした幾何形態を空間に構成する。この主要なブロックとは、筆者の場合、人体を12の部位に分けたものである。尚、腹部には定まった形を設定していないが、背面から側面への流れを意識した肉付けを行っている。解剖学的な粗付けでは各ブロックの主張が強く、量の関連が薄いことに対して、自然に準拠した粗付けでは各ブロックを繋ぐ部分にも量が配されており、各部の関連が強まっていると考える。これは腹部の比較からも明らかである【図6-17】【図6-18】。一方で、量の成立に不可欠な面のエッジが弱まり、彫刻的な立体感が弱まる危険性を孕んでいるようにも感じられる。このような自省を経て、量感の強調と解体を主眼とする粗付けへと造形が変化を見せる。

次いで、「量の強調と解体」に主眼を据えた粗付けについて考察を行う。清水の述べる「必然のデフォルメ」を探るため、量感を強調しながらも厳密な面の変化を追求することを目的に《土に研がれて》【図6-19】を制作した。本作では、膨やかな女性をモデルとして、肉付けによって表れる表面的な凹凸に構うことなく、骨格や各部の構造に留意しながら粗付けを行っている。尚、嵩増しのための木材をほとんど入れていないため、ある程度の粘土が付いた時点で、棕櫚縄による中巻きを施している【図6-20】。

中巻き後に、再び上体の各部を箱型の量として解釈し、空間に構成している。また、脚部については、大腿部・膝・踝の位置を、粘土の試し置きを繰り返しながら探り、構造的に破綻のない適切な位置が決定した時点で、粘土を芯棒につけていく。

また、構造的な観点から、粗付けの段階では正中線の位置を常に見る必要を有する。正中線は人体の中軸と似た性質を有しており、この正中線が適切でなければ、構造が破綻する危険性を孕む。粗付けでは、前後左右に粘土を大量につけていくため、例えば正中線に対して右側の粘土が多い、というような状態に陥りやすい。人体は巨視的には線対称の構造体であり、左右の量の体積は基本的には同量である。¹⁵¹そのため常に正中線の位置をヘラで印す必要性を有する。そのためにも、上体の各部をブロックとして捉えることは、正中線の把握という観点からも有用であると言える。

粗付けに際しては、ブロックとしての形態解釈に合わせて、モデルから感取される視覚的な量感を重視し、人体の範疇において可能な限り量を強調することに努めた。併せて、表層に迫り出す骨格や筋肉から成るエッジを強め、彫刻的な立体感の表出に努めた。

また、本作では清水とはニュアンスの異なるコンストラクションを試みている。清水は量塊の傾きを軸の範疇に限定することによって堅牢さの表出を実現していたと考えられたが、本作では軸を意識した上で各部の量を再構築することによって生命感の表出を目指した。具体的には、前腕部や遊脚の量をずらしているが【図6-21】【図6-22】、部分的な量の解体によって全体の調和が薄れているとも考えられる。また、実際のモデルを超えて量感を強調したことによって、彫刻的な存在感が強調される一方で、人間としての存在感が薄れる結果となった。このような自省を受け、これまでの粗付けで得た形態解釈の中庸を探った。

6.2.2 形態の追求

彫刻では、最初に大きな塊を設定し、徐々に小さな塊へと面取りを行うことによって制作を進めていく。例えばこぶしを造形する場合であれば、まずは指と掌をあわせた塊を据え、面取りを行う。次いで徐々に指の塊が有する小さな面の変化を設定し、細部を詰めていくことになる。この制作過程が円滑に進めば、必然的に完成に近づくことを意味するが、ほとんどの制作においてこの過程が円滑に進むことは少ない。こと人体を対象としている場合、例えば制作過程において腕や脚の位置が数mm～数cmずれていることも少なくない。このズレを無視して制作を進めたとしても、この構造的な問題は解決することはない。仮に仕上げの段階に入ったとしても、その構造的な問題を解決するためには、一度該当箇所を壊し、作り直さなければならない。

¹⁵¹ ポーズによっては力が入った部位に量が盛り上がることもあり、一概に人体は線対称の同形態とは言いがたいが、ここで述べていることはあくまで基本的な話である。

尚、この「壊す」ということについては、当然一部分を壊せば済むという問題ではなく、その部位に関連する箇所をも壊す必要を有する。そして再び粗付けから始め、徐々に形を詰めていく過程を経る。筆者は、自身の制作研究を経て、人体塑造においてはこの「壊す」という行為もまた重要な制作過程の一部ではないかと考えるに至った。壊してつくり直すことを厭わない造形にこそ、構築の本質が潜むと考える。本節では、まず「壊す」ということについて見ていきたい。

筆者制作の《ousia》は空間における量の構成について、最も試行錯誤を繰り返した作品と言える。モデルを据え、モデルを見ながら制作する人体塑造は、塑造台の上に見たものを見えたように再現するだけだと思われがちである。しかし、見たままに制作することは非常に困難であることを強く述べたい。本作の最終的な過程では、腕や顔から芯棒が出ていることがわかる【図6-23】【図6-24】。これは全体の量の関連を見ながら、各部の量を操作したことによって、芯棒組みの段階で想定していた位置から各部がずれてしまったためである。「芯棒が出る」ということは芯棒組みの段階で最終的な形態を想定して行う空間デッサンが狂っていたため、とも言えるかもしれない。しかし、制作中にそのデッサンの狂いを発見した場合、芯棒が視認できるまで粘土を削ることは、「勇気」が必要なことである。この「勇気が必要」という視点は制作者ならではのことでありと考える。粘土はその可塑性から造形の容易さに特徴を有するが、これは裏を返せば際限のない造形が可能ということである。木彫や石彫であれば、一度切り離すとその材を戻せない、あるいは戻しづらいという特性から、一度彫り進めたデッサンを崩すことは少ない。しかし粘土においては、本作のように少し芯棒からはみ出たくらいでは倒壊することもなく、また容易につくり直すことができるため、本作のようにデッサンの狂いを発見した時点で、芯棒が出てしまうことも厭わず、つくり直すことができる。この修正作業は一度のみではなく、幾度となく繰り返される。様々な角度からモデルと作品を照合させ、観察してもなお、モデルと完全に一致することはないと言っても過言ではない。常に上下左右あらゆる角度から観察を繰り返し、人体各部の適切な位置を決定していく必要がある。清水はこのような繰り返しの造形について、次のように述べている。

「眞実のデッサンとは、立體的に對象を觀察し且つそれを立體的に表現することだ。われわれは一平面は、單なる平面でなく、多くの稜がよく集まって構成された、即ち立體の構成の結果であるとみる。繪畫的面は、單に二方への延長しか持つてゐないが、彫刻的面は更に奥行きを持つて四方への延長を持つてゐる。四つの延長を持つた面こそ、彫刻的意味に於ける面であつて、

我々は常にその面を、粘土によつてデッサンするのである。彫刻的な面を考察せずして造られた彫刻は、物理學的な四つの延長をもつとしても、生きた、ボリュームのある面を持ち得ない。またかうした考えで仕事をすゝめなければ、彫刻でしばゝいわれるマッサ（量）を表現することはできない。」¹⁵²

清水の述べる「真実のデッサン」とは、彫刻的な面の考察に基づく粘土を用いた立体的なデッサンのことであると考えられる。この「彫刻的な面」とは、多くの角の集積によって構成された面であり、立体構成の結果として表れた面のことである。彫刻的な面の考察なくして造られた作品は、生きたボリュームのある面を持ち得ず、量感を表現することはできない。

また、清水の述べる「コンストラクション」とは、制作においてはまさにこの「量塊同士の、空間での適切な位置関係と繋がり」という意味合いを含むと考える。言葉で表わすと一行にも満たない、ありふれた言葉のようにも感じられるが、実際の制作では数ヶ月以上を要する過酷で困難な作業であることを記しておきたい。

なお、本作では造り直した部分は当然上腕部だけではなく、頭部も幾度となく壊しては造り直している【図6-25】～【図6-28】。

コントラポストであるため、像が倒れて見えないよう、360度全ての角度から観察し、厳密に量の位置を決定している。これは清水の述べる「真実のデッサン」と重なる内容であり、清水の言葉の真意に僅かながらも近づけたのではないかと考える。

次いで《ウラムの螺旋》【図6-29】の制作を振り返りたい。本作では、まず大胆な肉付けによって各部の幾何的な形態を表した。筆者は粘土をつける際、粘土を芯棒に投げつけることがある。粘土を投げることで、厳密な位置に粘土をつけることは難しいが、その分大らかな気持ちで粘土をつけることができ、細部にこだわらない肉付けが可能となる。また、付けた粘土は自身の拳で殴るように芯棒に食い込ませることもある。ある程度の量がついたら、角材で叩くことによってはっきりとした面を造っていく。付けすぎると鉄の大ベラで粘土を切ったり、指を櫛ベラのようにして扱い、粘土を取り除く。手や道具を使って粘土を取り除く際は、対応する面を意識し、ゆっくりと動かす。これにより、構造に準じた適切な形を実現することができる。本作は、この削る行為が特に多い作品であった。一度造り込んだ立脚の粘土を全て取り除き、芯棒を無理やり捻じ曲げ、脚部の位置をずらしている。この行為は二・三度繰り返されたため、最終的には【図6-30】のように、立脚の芯棒

¹⁵² 原典：清水多嘉示 前掲書「塑造技法（中）」 49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書23頁

が出てしまった。また、地山の高さにも苦戦し、一度決定した地山の高さを徐々に下げていき、最終的には10cm程粘土を削った。地山を削るたびに下腿部を壊し、造り直すという行為を幾度となく繰り返した。さらには首と頭部の位置関係にも苦心し、制作途中で後方に大きく動かしたことにより、首の前面にも芯棒が出てしまった。このように、本作では何度も破壊し、造り直すという行為を行っているが、これはまさに清水が述べる「真実のデッサン」であると考ええる。この真実のデッサンにより自然の形態を確実に捉え、自然のもつ内容（内実や本質）を表そうと専心した。これにより、清水の造形性の幾らかを肌で感じる事が出来たように思われる。

次いでエッジについて、制作研究を経て考察された内容を述べる。まず述べておきたいことは、形を詰める作業と粗付けには明確な違いがない、ということである。制作途中で、気がつくと扱う量の大きさが小さくなっていることに気づく。

この段階では、基幹部の大きな面が既に決定していることから、より細かな面の変化を捉えていく。人体の形は観念的に覚えている部分もあり、気を抜くと自分が知っている形を造ってしまいがちになる。しかし、モデルは常に呼吸をしており、例え静止した立ち姿であっても、生きた形は常に流動している。そのため、既成の価値観を捨て、常に新たな形を求めて厳密な観察に終始しなければならない。

筆者の解剖学的な知識に準じた作品では、量を膨らますことで面の変化が単調なものになってしまった。人体の面の変化を捉えることは非常に難しく、ともすれば筆者作《さよならを捨てるとき》【図6-31】のように丸い形として解釈されかねない。そのため、現実の形から感受されるエッジを強調し、面の変化を明確に示さなければ、形態の存在感は強まらなないと考える。《土に研がれて》では、そのような意識を基に、モデルから感取されるエッジを強め、面の変化を表した。具体的な造形の方法として、まず幾何的な形態を意識し、その角となる部分に量を付加し、角材で押し付けるようにしてエッジを立てた。このようなエッジの強調は清水の述べる「必然のデフォルメ」に相当するもので、自然の形を強調することによって、自然のもつ内容の表出に努めた。これにより、面の変化が明確に示され、強い量感表現の実現に至ったと考える。

次に、仕上げの過程について述べる。人体塑造において、清水のように構造に主眼を据える場合、表面を滑らかにするような仕上げを行うことはない。しかし塑造は1mm単位で肉付けを行うものであり、厳密な形を追求する程に扱う粘土の量は少なくなる。《刻のまろかし》は筆者の作品の中でも特に厳

密に形態を追求した作品であるため、本作の制作過程で考察された内容を記す。

粗付から仕上げの過程を経ると、徐々に細やかな造形へと移行する。特に完成間際になると1mm単位で仕事を行う。【図6-32】～【図6-39】は、その1mmを追求した造形である。角材やヘラで僅かな面の変化を追求する。僅かに粘土が多いと感じられた部分では、角材を面の流れに沿ってスライドさせるように動かし、粘土を取り除く。僅かに足りていない場合は、少量の粘土をつけ、ヘラで押すようにしてなじませていく【図6-40】～【図6-41】。この造形を全体で繰り返すことで形態の密度が高められる。またこの段階でも、例えば脚部の位置が空間の中で違和感を感じれば、つけた粘土を一度全て取り除き、芯棒を動かした後に再度造り直すことも少なくない。このようにじっくりと時間をかけ、一作品を完成させていく。

以上の造形を経て、本作では自然の摂理に適った構造を得たことにより、破綻のない自然な人間像を体現することができたと考える。完成作を見ると、全体でエッジの主張が弱いようにも感じられるが、1mmの造形を突き詰めたことによって、自然の在り様を素直に表現することができたと考える。

最後に着衣像についても少しばかり述べたいと思う。筆者制作の《不撓の築》では下半身に布を纏わせている。本作では、布に隠れる人体を鑑賞者が感じられる表現を目指し、衣紋の成形を行った。そのため、本作ではまず人体を先に制作しており【図6-42】、その上に布を造形した【図6-43】。布に関しては脚部の量を損なわないよう、特定の場所を避けてしわを造った。具体的には脚部において量が張り出ている太ももの正面部分やふくらはぎの背面のしわを省略している。

着衣の造形について、清水は次の言葉を残している。

「彫刻の上では、衣服は單に衣服として、人體とは別個の存在であつてはならない。衣服を通して、人體のヴォリュームを表現するやう常に心がけなければならぬ。といつても、ただ、裸體を造つて、その上に着物を着せたとしても決してほんとうの彫刻にはならぬことは言ふ迄もない。人體のヴォリュームが表現されなければならぬと同時に、衣服も人體の一部として、生き生きと「働いて」ゐなければならぬのだ。裸體像を造るには、筋肉と骨とを個別に造るのでなく、人體のあらゆるものが一緒になつて、有機的に關連し、一個の力となつて始めて完全なものが表現されることは、今までにも述べた通りであるが、着衣像を製作する心持も何等これと異なるところはない。衣服と肉體は別個に存在してゐるものではない。そこに製作の對照としてゐるのは、衣服と人體ではなく、衣服を着けた人體である。従つて筋肉と骨が、

また手と脚が、別々に孤立してはならなかつた如く、衣服と肉體が孤立してはならない。製作にあつては、衣服も人體の血の通つた一部分として觀察すべきである。彫刻に作られた衣服は、それ自身呼吸してゐるやうな感覺を與へ、人體の一部分として生きた血の通つてゐるかのやうに造らなければならぬ。」¹⁵³

「衣服はそこにあるがまゝに造らなくてもよい。（中略）そこにあるしわがたるみすぎるやうなら引きしめ、多すぎるやうなら少なくして造らなければならぬ。自由に変更してよいと言つても、それは主題を生かすことを前提として行はれることは言ふ迄もない。」¹⁵⁴

「衣服のひだ、しわは一つとして同じものである筈がない。腕のしわと腰のしわは同じではない。その中に包まれてゐる肉體が同じものでない限り、そこに現れてくるしわやたるみはちがつたものである。その中にあるものによつて衣服のしわやたるみが決定される。」¹⁵⁵

この言葉から、衣服によって人体の形が失われてはならず、衣服の下に隠れる人体の量感を、衣服を通して表現しなければならない、という清水の彫刻觀を窺い知ることができる。また、「筋肉と骨とを個別に造るのでなく、人體のあらゆるものが一緒になつて、有機的に關連し、一個の力となつて始めて完全なものが表現される」という言葉から、衣服だけではなく、筋肉や骨もまた別種のものでなく、有機的に關連する一個体として表わすことの重要性を窺い知ることができる。このような言葉から、清水の写実表現の本質がモデルの再現ではなく、あくまで堅牢な形態の追求であつたことが理解される。衣服のしわなども「自由に変更してよい」と述べており、より有機的で生き生きとした形態を追求していたことが窺える。筆者の作品では、衣服の下に隠れる人体を表そうとした点においては清水の造形觀に共通しているようにも思われるが、着衣と人体を別個に制作している点において、清水の述べる有機的な關連に乏しい表現となつてしまったように思われる。

¹⁵³ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（中）」49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書21頁

¹⁵⁴ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（中）」49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書22頁

¹⁵⁵ 原典：清水多嘉示 前掲「塑造技法（中）」49-63頁 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書22頁

6.3 成果物

本節では、制作研究の成果を提示する。本制作研究では「観察に準拠した作品」(i)、「量を強調した作品」(ii)、iとiiの要素を組み合わせた作品の3種の成果を得た。以下にそれぞれの成果を示す。

「観察に準拠した作品」として、《ousia》【図6-44】～【図6-47】、《真実の対話》【図6-48】～【図6-51】、《刻のまろかし》【図6-52】～【図6-55】があげられる。観察に準拠した作品では、人体基幹部を幾何形態とし把握しながらも、モデルの面の変化を厳密に設定することによって、構造的にも破綻のない自然な量構成が実現された考える。しかし、厳密な面の変化の追求は形態が有するエッジを甘くすることに繋がり、形態としての堅牢さに欠く結果になったと考える。

「量を強調した作品」として、《土に研がれて》【図6-56】～【図6-59】があげられる。本作では、モデルから感受された量感を人体の範疇において可能な限り強調することによって、ダイナミズムな形態の表出に成果を見たと考える。これは清水の目指した「新たな自然」と共通する点であり、自然の再現に留まらない形態感が追求されたと考える。一方で筆者が部分的な量の操作を加えた結果、各部の関連性が薄れ、構造の破綻が生じる結果となったと考える。

最後に「自然に準じた構造表現、並びに形態の強調を目指した作品」として、《ウラムの螺旋》【図6-60】～【図6-63】があげられる。本作はこれまでの形態解釈を備えた作品である。人体基幹部を幾何形態として把握しながらもモデルの観察に基づき量を加えることによって、自然に準じた構造を得たと考える。また、併せてモデルから感取された面の移り変わりやエッジを強調したことによって、堅牢な構造表現に依拠する存在感の表出に僅かながらも近づいたのではないかと考える。

第6章 図版



図6-1 筆者
《真実の対話》(芯棒)
2014年

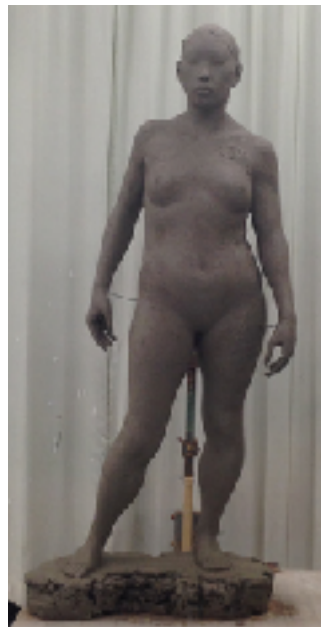


図6-2 筆者 《真実の対話》
(粘土原型)
2014年 182×76×37 (cm)



図6-3 筆者
《ウラムの螺旋》(芯棒)
2016年



図6-4 筆者 《ウラムの螺旋》
(粘土原型)
2016年 182×76×37 (cm)

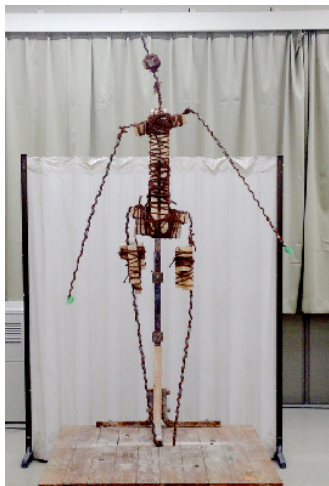


図6-5 筆者
《土に研がれて》（芯棒）
2015年



図6-6 筆者
《土に研がれて》（芯棒／部分）

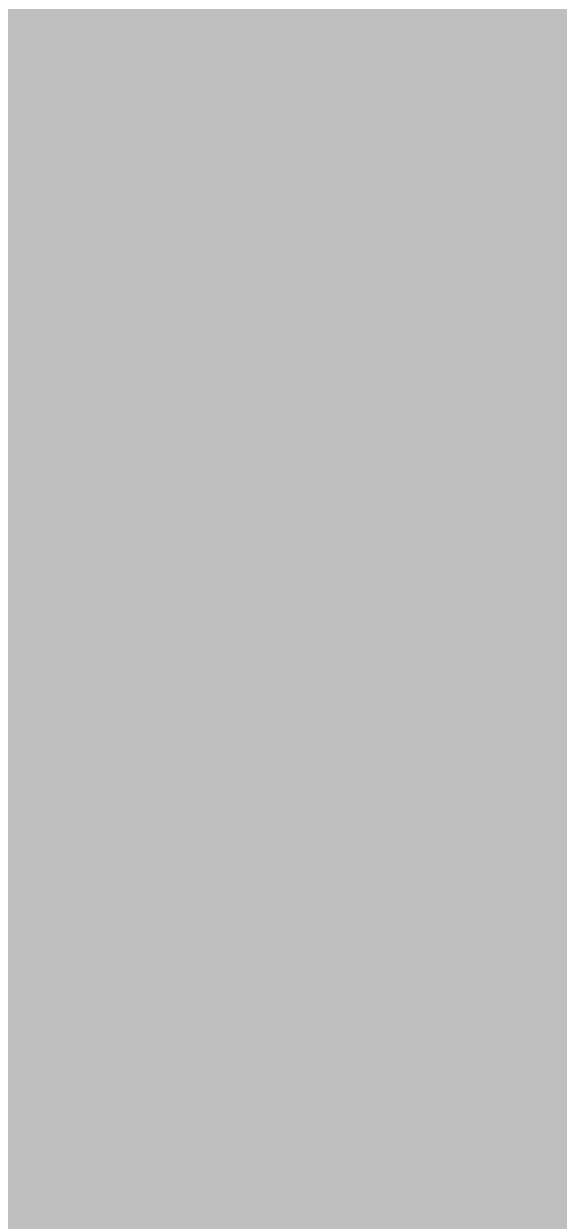


図6-7 『LIFE DRAWING』に掲載



図6-8 筆者
《はじめての一步》
2012年 F. R. P.
200×50×70 (cm)
個人蔵



図6-9
箱状のマスを想定した粗付け

筆者
《はじめての一步》
2012年



図6-10
箱状のマスを想定した粗付け

筆者
《はじめての一步》
2012年

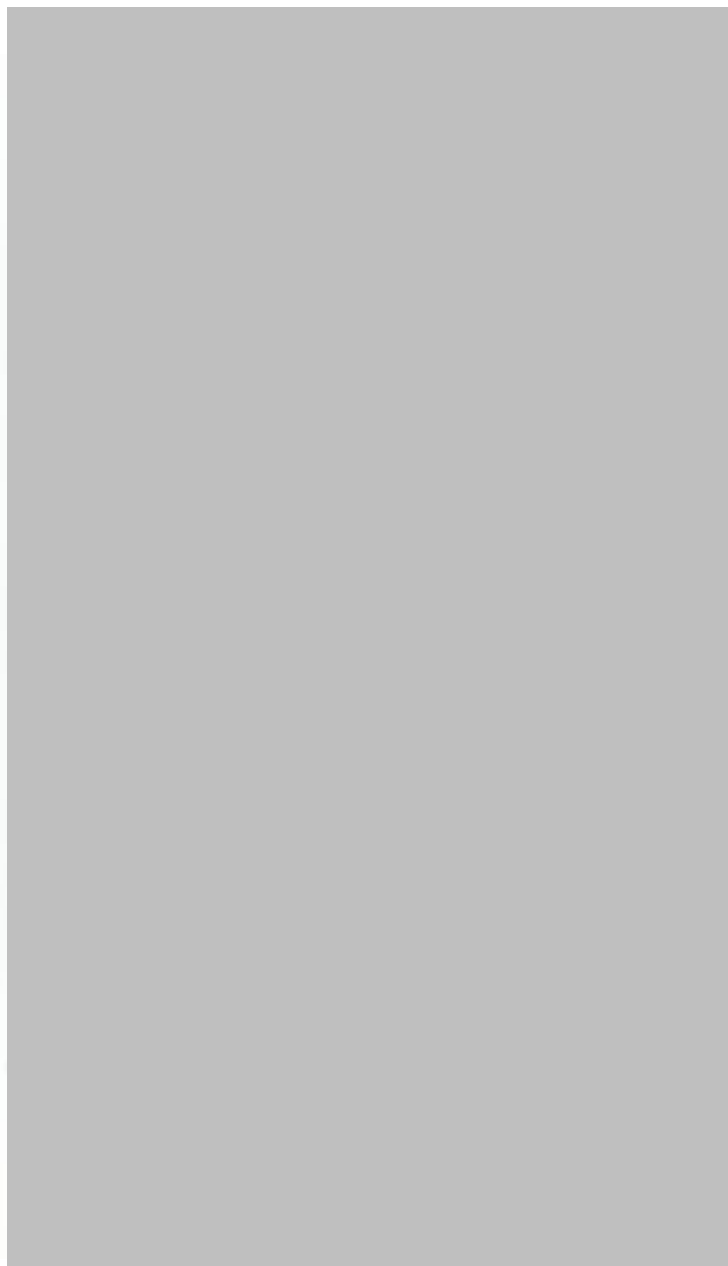


図6-11 『LIFE DRAWING』に掲載



図6-12
筆者
《ousia》（粗付け）
2013年



図6-13
筆者
《ousia》（粗付け）
2013年



図6-14
筆者
《真実の対話》（粗付け）
2014年



図6-15
筆者
《刻のまろかし》（粗付け）
2016年



図6-16
筆者
《さよならを捨てるとき》（粗付け）
2013年



図6-17
筆者
《さよならを捨てるとき》
(粗付け)
2013年



図6-18
筆者
《真実の対話》 (粗付け)
2014年



図6-19 筆者
《土に研がれて》
2015年 石膏 194×70×43 (cm)
個人蔵



図6-20 筆者
《土に研がれて》（粗付け／中巻き）
2015年



図6-21 筆者
《土に研がれて》（粗付け／部分）
2015年



図6-22 筆者
《土に研がれて》（粗付け／部分）
2015年

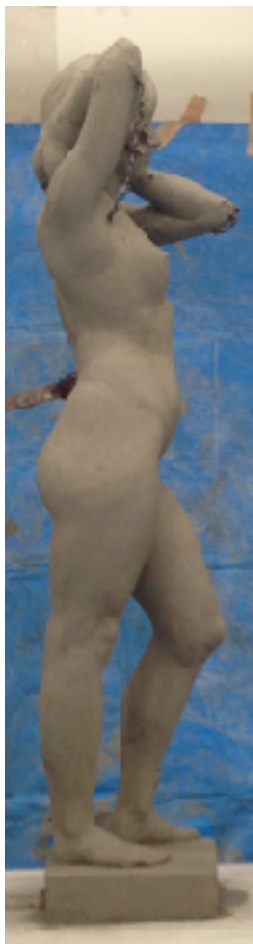


图6-23 笔者
《ousia》(粘土原型)
2013年
189×48×47 (cm)

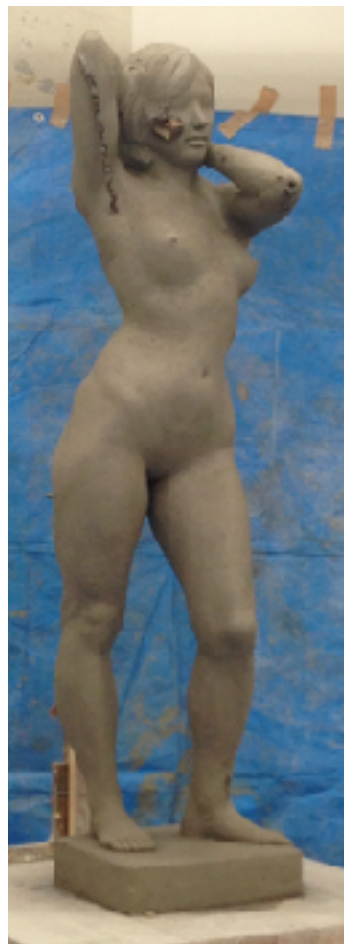


图6-24 笔者
《ousia》(粘土原型)
2013年
189×48×47 (cm)



図6-25 筆者
《ousia》（粗付け）
2013年 189×48×47（cm）



図6-26 筆者
《ousia》（粗付け）
2013年 189×48×47（cm）



図6-27 筆者
《ousia》（粗付け／部分）
2013年 189×48×47（cm）



図6-28 筆者
《ousia》（粗付け）
2013年 189×48×47（cm）



図6-29 筆者 《ウラムの螺旋》
2016年 F. R. P.
182×76×37 (cm)
個人蔵



図6-30 筆者 《ウラムの螺旋》（粘土／部分）
2016年 F. R. P.
182×76×37 (cm)



図6-31 筆者
《さよならを捨てるとき》（粘土原型）
2013年
190×80×45（cm）



図6-32 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-33 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-34 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-35 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-36 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-37 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-38 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-39 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-40 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-41 筆者
《刻のまろかし》（粘土／部分）
2016年



図6-42 筆者
《不撓の築》（粗付け）
2014年
200×80×80（cm）



図6-43 筆者
《不撓の築》（粗付け）
2014年
200×80×80（cm）



图6-44 笔者
《ousia》(粘土原型)
2013年 189×48×47 (cm)



图6-45 笔者
《ousia》(粘土原型)
2013年 189×48×47 (cm)



图6-46 笔者
《ousia》(粘土原型)
2013年 189×48×47 (cm)



图6-47 笔者
《ousia》(粘土原型)
2013年 189×48×47 (cm)



図6-48 筆者 《真実の対話》
(粘土原型)
2014年 182×76×37 (cm)

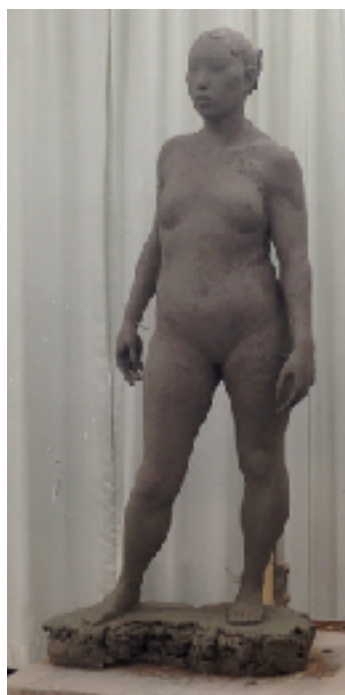


図6-49 筆者 《真実の対話》
(粘土原型)
2014年 182×76×37 (cm)

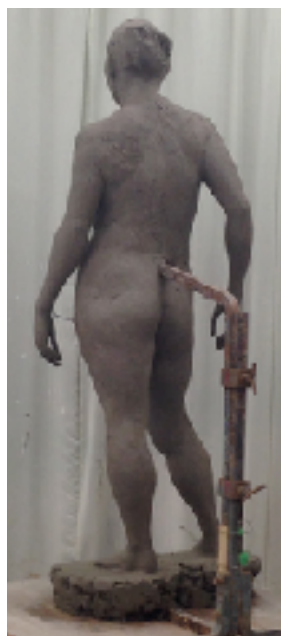


図6-50 筆者 《真実の対話》
(粘土原型)
2014年 182×76×37 (cm)

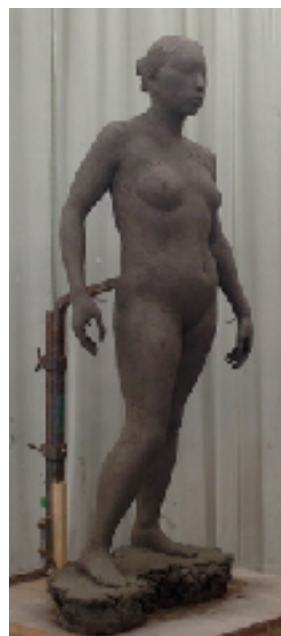


図6-51 筆者 《真実の対話》
(粘土原型)
2014年 182×76×37 (cm)

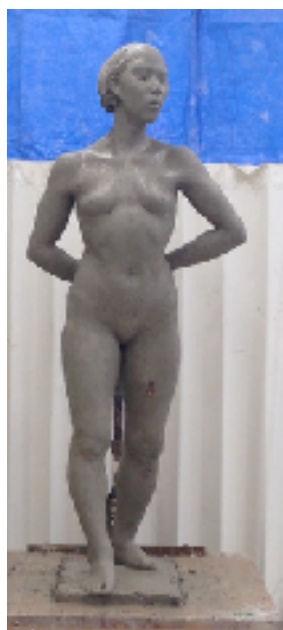


図6-52 筆者
《刻のまろかし》(粘土原型)
2016年 180×74×56 (cm)

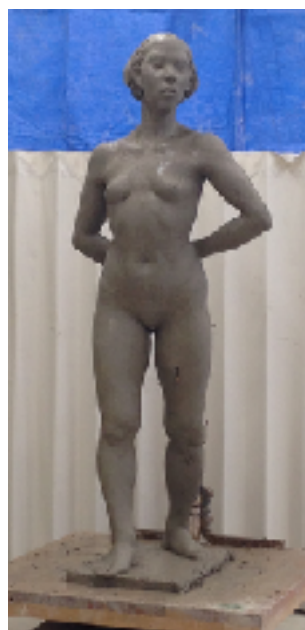


図6-53 筆者
《刻のまろかし》(粘土原型)
2016年 180×74×56 (cm)

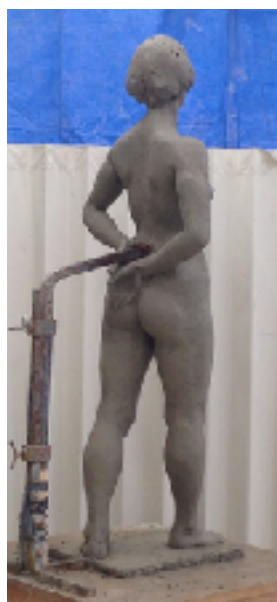


図6-54 筆者
《刻のまろかし》(粘土原型)
2016年 180×74×56 (cm)

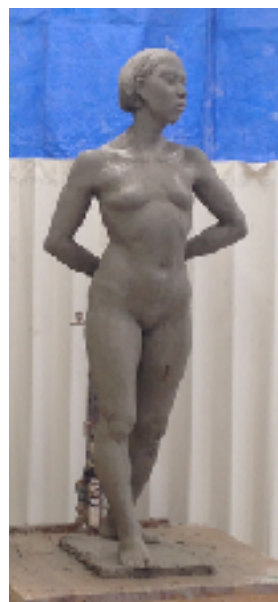


図6-55 筆者
《刻のまろかし》(粘土原型)
2016年 180×74×56 (cm)



図6-56 筆者
《土に研がれて》（粘土原型）
2015年 194×70×43 (cm)

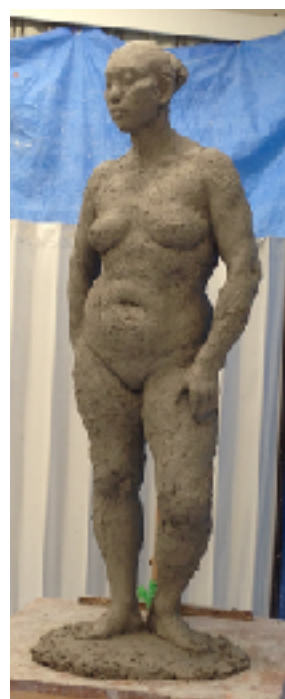


図6-57 筆者
《土に研がれて》（粘土原型）
2015年 194×70×43 (cm)

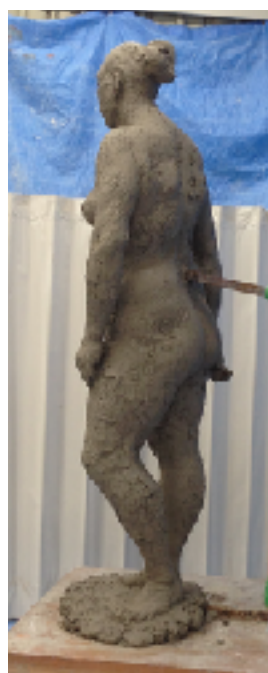


図6-58 筆者
《土に研がれて》（粘土原型）
2015年 194×70×43 (cm)



図6-59 筆者
《土に研がれて》（粘土原型）
2015年 194×70×43 (cm)



図6-60 筆者
《ウラムの螺旋》（粘土原型）
2016年 182×76×37 (cm)



図6-61 筆者
《ウラムの螺旋》（粘土原型）
2016年 182×76×37 (cm)

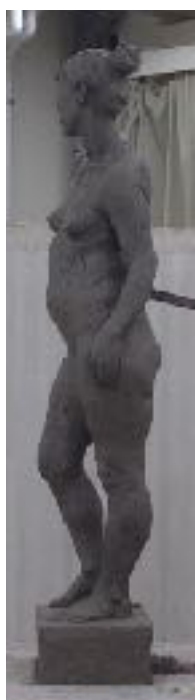


図6-62 筆者
《ウラムの螺旋》（粘土原型）
2016年 182×76×37 (cm)



図6-63 筆者
《ウラムの螺旋》（粘土原型）
2016年 182×76×37 (cm)

結章

7.1 清水多嘉示の塑造表現と彫刻における構築性

第1章では、清水の人生の概観に併せて、ブールデルの言葉の真意を考察することによって彼の造形観を追求した。以下に、考察されたブールデルの具体的な造形観の中でも特に重要な3点の内容を記す。

①「自然の観察」は造形の前提であり、自然のコンストラクション（建築的要素）に内包される動勢を掴み、この構造に準じて構築される量塊が彫刻の内部構成（構造）を成す。

②堅牢な内部構成を目指すためには、骨組（骨格）に付随する全ての量塊の角を鋭く明確に決定しなければならず、この点においてデフォルメは不可欠であり、堅牢な内部構造にこそ実在感は付帯する。

③自然の構造に感動し、量塊を科学的・論理的に構築し、新たな自然を創造しなければならない。

結論を述べると、清水はこのブールデルの造形観を真摯に踏襲していると言える。しかし、清水とブールデルの彫刻に表れる造形性には差異が生じていることから、清水はブールデルの造形観に基づいた独自の彫刻表現を探究したのではないかと考察した。その具体的な内容は後述する。

第2章では、「構築」という言葉の意味を求めて、ブールデル、清水、ロダンの言葉を手掛かりに考察を行った。この結果、ロダンは人体を「動く建築」と形容する程にその構造を熟知していたにも関わらず、生命の表出に深く関わる動勢を、時として過度とも解釈される程に強調していたと考えられる。そして、ロダンは構造上の破綻を厭わない程に動きを強めるための造形として、「肉付け」を位置付けていたと理解される。

そしてブールデル彫刻に用いられる「建築」とは、ロダンの「肉付け」とは異なり、物理的に自立可能な量塊構成を意とする造形、あるいはその構造を示す言葉であると考えられる。そして同様の見地から、この「建築」とは建築物と同様の普遍的な安定性を内包する言葉であると考察された。

また、ロダンに対して「構築といった面に力を入れていない」と評する清水は、対照的にブールデルについて「中身・構成・組立て」という言葉を謳っている。そのため、これらの言葉を鑑みると「構築」という言葉は一つに、第2章1節で示した「根幹を担う量塊の構成」（ブールデルが述べる「構成」の意）を内実としていることが理解される。また、清水は「ロダンの《地獄の門》についても、建築的な構成という面では不満だった。」と述べている。ここで述べられている「建築的な構成」とは、物理的に自立可能な量塊構成（ブールデルの示した「建築」の意）を指す言葉として判断される。つまり「構築」という言葉は、ブールデルの示した「構

成」並びに「建築」という言葉の内実が併合したことによって生じたのではないかと考察された。

第3章では、清水の造形観が表れている言葉を文献から抽出し、その真意を考察した。以下にその内容を記す。

①清水にとっての造形芸術とは、表面的な形ではなく、その内奥に位置する量の組み立てを主眼とするもの、と考えられた。

②清水にとっての造形芸術が量の組み立てを主眼としていることから、彼の塑造表現はコンストラクションの追求であると言える。

③清水にとっての人体塑造とは対象の外形模倣ではなく、必然のデフォルメに基づく自然（モデル）の内容（内面）の表現であった。

④清水の用いた第四延長という言葉にはコンストラクションの意が含まれると考察した。

⑤清水にとって、自然の内実を表わすためにはデフォルメが不可欠であり、そのデフォルメの一つが形態の単純化であった。更に清水にとっての単純化とは、形態の密度を高めることに留まらず、自然の動きを表わすための手段であった。

⑥清水が述べる「線」とは、コンストラクションに不可欠な骨組みや、各部量塊の芯（中心）を通る軸の意に準じており、建築の価値を決定する「土台」や「柱」と同様の価値を有する。

⑦清水が述べる「張り」とは、バランスや、プロポーション、組立て、建築といった造形に不可欠な要素を包含する内容である。

⑧「張り」のある芸術は、第四次元（第四延長）的な姿でなければならない。

⑨自然（人体）の内容を表わすためには、自然のままではなく、構造の準拠を前提として、自然の要素を強める必要がある。

⑩清水の述べる「真実のデッサン」とは、彫刻的な面の考察に基づく粘土を用いた立体デッサンのことである。

⑪面によって量の方向や動きが決定される。

⑫清水は「香り」という言葉を1952年（55歳）のときに初めて謳っている。清水の述べる「香り」とは、彫刻の気品のことであり、これは装飾的な華やかさとは異なり、厳密なコンストラクションに拠って表出する。

⑬清水は「数」という概念を1969年（72歳）のときに初めて謳っている。これは人体各部を構成する造形要素の意ではないかと考える。

第4章では清水多嘉示の弟子であり、清水の造形観を強く踏襲する神戸峰男のインタビューの内容を考察することによって、清水の造形観を紐解く手掛かりを探った。この結果、清水にとっては彫刻の「詩情性」は不要であり、この詩情性とは構造に依拠しない感覚的な肉付けによる人体表現としての意を含むと考えられた。これに

加え、本章では清水が人体を幾何的な形態の総体として解釈していた可能性を指摘した。そして、神戸の取材から、清水が彫刻において最も重視した内容の一つが「立つ」ということであつたと考えられた。「立つ」とは、地球という球体に求心的に働く力に対して反発しながらも存在することを意としており、彫刻的には物体が量として存在し得ることをも包含していると考ええる。つまり字面の通りに「立っている姿」を「立つ」と表現しているわけではなく、例え寝姿でも、人体の一部位であつたとしても、存在感を強調するような彫刻的なエッジを有する形態であれば「立っている」と解釈されたのではないかと考える。そして先の通り、彫刻が「立つ」ことに対して詩情性は不要であると清水は考えており、「立つ」ために不要な要素を排除した造形を目指したと考えられる。つまり、清水はロダンのような感情的・詩情的な造形とは異なり、自然の摂理に倣った構造に準じた純粋な造形性のみを追求した彫刻家と言えると考察された。

また、神戸の取材の中で明らかとなった清水の造形観である「自然の摂理の具現化」のためには、目に見えない線を意識的に制作に取り込む必要があると考察された。この線とは大きく、正中線・垂直線・平行線・中軸の4種に分けられるものであり、それぞれの線がモデルに準じて適切に設定されなければ、清水の述べる「自然の摂理の具現化」を実現することは難しい。つまり、それぞれの線が量塊の組み立てにおいて不可欠な要素であることから、これらの線が「見えなくてもつくりなさい」と清水が述べていた構築的な要素の一つであると考ええる。

最後に、清水は人体を「組む」ような構造体として解釈していたと考えられ、その具体的な形態の在り方の一つにホゾとホゾ穴の構造があることが浮き彫りとなった。このように量塊を組むように構成することによって、建築物のような堅牢な構造体を実現されると考える。更に、阿修羅像のような量構成が厳密には清水の述べる「構築」とは一線を画すことが浮き彫りとなった。阿修羅像の量構成は「配置」としてのニュアンスが強く、これは広義には構築のニュアンスを有するが、この「構築」という言葉はあくまでも組み上げるニュアンスの強い造形言語であることから、阿修羅像の量構成は狭義には「構築」とは異なるものであることが指摘された。現在の日本彫刻界に「構築」の意味が氾濫するなかで、このような微妙なニュアンスを指摘できた点は、細やかながらも強調したい点であると考ええる。

第5章では彫刻家の視点から、清水作品の中でも特に造形性に惹かれる作品を時代ごとに抽出し、その具体的な造形性を浮き彫りにするべく作品分析を行った。

結論として、清水の作品の人体塑造表現には大きく2種の流れがあることを考察した。1つは純粋な彫刻作品の流れであり、1つはモニュメント（記念碑像）の流れである。

純粋な彫刻作品の流れについて、造形的な視点から時代に沿って概観すると、この流れの中にも大きく3つの造形表現が内在していると考えられる。1つめの造形は最初期のものであり、渡仏後すぐの1924年の《男の立像》に見られる造形である。この作品は自然の観察に準じた写実表現が体現されており、モデルから感取される面の変化や軸の曲線について、自然のままに実直に表そうとした痕跡が見受けられた。その後、渡仏期に軸の統合に伴う直線的な表現への変化を見せる。例えば1926年の《男の立像》では、面の変化が強く示されており、エッジの強い造形表現によって、形態としての堅牢さが強調されている。帰国後の清水の彫刻を渡仏期の作品と比べると、面の表現は緩やかに膨らむような変化を見せている。例えば、帰国後の1932年の《裸婦》であるが、当作品は緩やかな膨らみをつた面によって、量塊の密度が高まっているように感じられる。また併せて、この曲面は柔らかな印象を鑑賞者に付与していると考えられる。この膨らみをもった面の柔らかな表現にブールデル彫刻との明確な違いが生じているとともに、実見当初より感じていた日本的な印象がこの柔らかな面に拠って表出しているのではないかと考える。その後の清水の作品もまた、緩やかな曲面を有しているものが多く、1926年作と同じポーズである1965年《向上》との比較からも、この造形上の違いは明白であった。

また、モニュメント（記念碑像）の流れからは、一貫した造形表現が感取される。軸の統合や幾何形態への還元から、全体での形態が強く単純化（抽象化）されていることに造形的な特徴を有する。1946年《母子像》、1951年《みどりのリズム》、1960年《狛犬》など、どの時代のモニュメントを概観しても、その造形的な特徴は形態の抽象化という点において共通している。

以上を簡潔にまとめると、清水の造形表現は、純粋な彫刻作品とモニュメンタルな彫刻とに大別されることが浮き彫りとなった。また純粋な彫刻作品は大きく3つの造形性を有しており、最初期の作品が「自然に準じた写実表現」、渡仏期の彫刻が「軸の統合並びに面の強調」、帰国後の作品が「軸の統合と緩やかな面の設定」、という特徴を有していることが考察された。またモニュメンタルな作品では、純粋な彫刻表現とは異なり、形態の単純化（抽象化）が強く体現されている点に造形的な特徴を有していると考えた。

第6章では過去6年間の筆者の作品を概観し、その制作の過程で培われた造形的思考を具体的に明示することによって、人体塑造における構築性の内実を考察した。

筆者は「量の組立て」を主軸に据え、清水のような構築性の表出を目指し、6年間ほぼ毎日制作に身を捧げており、筆者にとってはその制作こそが研究であった。過去に遡る程、極端な解釈による量構成を試みているが、この極端な解釈は

ブールデルや清水の造形観を浮き彫りにする上では相反的に有益になりうると考えた。

ここで制作研究について、忘れてはならない点を1点確認したい。それは制作研究の困難さである。人体塑造とは、粗付けから仕上げの過程を幾度となく繰り返してもなお完成に辿り着けないこともあり、非常に厳しい過程を経ることを強く述べておきたい。

当章での制作研究では「観察に準拠した作品」(i)、「量を強調した作品」(ii)、iとiiの要素を組み合わせた作品の3種の成果を得た。以下にそれぞれの成果を示す。

観察に準拠した作品では、人体基幹部を幾何形態とし把握しながらも、モデルの面の変化を厳密に設定することによって、構造的にも破綻のない自然な量構成が実現された考える。しかし、厳密な面の変化の追求は形態が有するエッジを甘くすることに繋がり、形態としての堅牢さに欠く結果になったと考える。

「量を強調した作品」では、モデルから感受された量感を人体の範疇において可能な限り強調することによって、ダイナミズムな形態の表出に成果を見たと考える。これは清水の目指した「新たな自然」と共通する点であり、自然の再現に留まらない形態感が追求されたと考える。一方で筆者が部分的な量の操作を加えた結果、各部の関連性が薄れ、構造の破綻が生じる結果となったと考える。

最後に「自然に準じた構造表現、並びに形態の強調を目指した作品」では、これまでの形態解釈を備えた作品である。人体基幹部を幾何形態として把握しながらもモデルの観察に基づき量を加えることによって、自然に準じた構造を得たと考える。また、併せてモデルから感取された面の移り変わりやエッジを強調したことによって、堅牢な構造表現に依拠する存在感の表出に僅かながらも近づいたのではないかと考える。

また、彫刻家の思考が年を経てどのような変化を示すのかを具体的に記すことにより、字面には表れない「時の重み」という価値を、造形言語に付与したいと考える。

以上の結論をふまえて、最後に改めて清水多嘉示の塑造表現と彫刻における構築性の内容を記す。

清水多嘉示の塑造表現とは、コンストラクション（構造・構築）を根底に据えた必然のデフォルメによる新たな自然の追求であったと言える。具体的な造形の特徴として「線」の統合があげられる。「線」とは各部量塊の中心を通る軸を意味しており、この線上の範疇において各部量塊の傾きを抑えることにより、立体（人間）の存在（実在）に不可欠な直線性（垂直性・水平性）を強調していたことが考察された。さらに、この線の統合を清水は単純化（抽象化）と述べており、

これは清水の述べる必然のデフォルメと同義である。さらに清水の追求する「新しい自然」とは、彼の述べる「自然の内容」を含んでおり、これは先の人間の存在に併せて、人格や内面といった造形に留まらない心的・内的な内容をも包含することを考察した。

彫刻における構築性とは、清水においては先と同様に「コンストラクション（構造・構築）を根底に据えた必然のデフォルメによる新たな自然の追求」であると言える。清水が、線の統合による形態の抽象化を図り、物体存在に不可欠な直線性を強めたことは先の通りであるが、筆者においては基準となる中心軸上から、如何に量を操作できるかが興味の対象であった。つまり量の組立てや構造の意であるコンストラクションを根底に据えている点で清水と共通していたが、量の操作という点で異なった価値観を得るに至った。これはどちらが正しいということではなく、「構築性」を主眼に据えた制作を通して得られた筆者自身の表現の萌芽であり、この表現の萌芽にこそ制作研究の意義があると考えている。つまり、彫刻における構築性とは、巨視的にはコンストラクションの意において共通した概念であるが、微視的には量の操作と言う点において、作家それぞれの表現が優先されると考える。

7.2 今後の課題と展望

本研究は制作者の立場から感じた純粋な疑問を出発点とし、継続的な制作研究と平行して執筆を進めた。特に筆者は制作研究に重点を置いており、ゆえに本稿の言葉については筆者の実感に伴う現実的な視点からの選定に努めている。本来制作研究によって感じる内容は極めて感覚的であり、改めて言葉に起こすことの困難さを感じるに至った。また日々の制作研究を重視するあまり、「構築」や「建築」という言葉の対象が翻訳に留まったことについては今後の課題としたい。

本研究では、計らずも自身の彫刻表現の萌芽を見るに至った。これは新たな表現の可能性を感じさせるものであり、ゆえに筆者自身の彫刻表現の在り方を問い直す契機ではないかと考える。このような視点から、本節では神戸と清水の言葉を見ていきたい。まず、神戸の言葉を概観する。「自然の摂理とは、自然の真理、それを彫刻で求めていく行為をしてるんだ。それは清水先生は清水先生の真理があったと思う。も一言いうなら摂理。1気圧と1重心の中に人間は支配されて、存在する。それを基本において、地球に逆らって立っている。見方を変えれば、地球にぶらさがっている。そこに人間性だとか、精神性だとか、当然それを見る側が感じる。造るほうが、それを見せようと思って造るわけではない。」¹⁵⁶

¹⁵⁶ 神戸峰男からの聞き取り

また、清水多嘉示は次の言葉を残している。「成る程、個人の感情とか印象とかいふものも、その人にとっては貴き實在であるでせう。然し繪畫とかいふものが形であるものを表はす仕事である以上、何がより以上何がより永遠性をもつてゐるかを考えねばならない。人間といふものには誤りが多いから、或る時代に美しいと人々の思つたものが必ずしも次の時代に迄も美しいと思へるかどうか。それは一つの流行にしかなり得ない。眞に美しいものは、そこに必ず永遠性があり、いかなる時代に至つても人を打つ力をもつてゐます。さういふものは何處から来るか。それはより正しい、より永遠的な、言ひ換へれば、論理的な一といふよりも、幾何學的な、數學的なものへと求めて行かねばならない彼等はその根本の法則を握らうとしてゐます。そして單に人間の皮相的な目でもものの見方の誤りを正そさうと努力してゐます。これこそ我々の求めねばならぬ道であり、眞の藝術の仕事ではないでせうか。と言つても、單にコンパスだけで決定する數理ばかりでないことは言ふ迄ありません。そこにはいつも心があり、魂があり、それが永遠性のもの、數學的な形を見、掴むのです。だからこそ、さういふ仕事はいかなる時代にも生きてゐる力がある。それこそ永遠性であり、藝術の美しさであり、力です。」¹⁵⁷

上述の神戸と清水の言葉には共通項が多い。例えば、神戸の述べる1重心の中にある自然の摂理とは、清水が述べる永遠性と同一ような意味合いであり、普遍的な真理の意味として扱われていると考える。

筆者は常々、流行には変わりゆく魅力が、普遍には変わらない価値が内在すると考えており、併せて、個人による普遍の追求が、ひいては自国の文化となり、伝統になるうるのではないかと想像する。

現在、自身の彫刻表現は過渡期にある。本研究の対象であつた嚴密な裸婦像を追求したいと思う反面、具象表現の新たな可能性について、主題や素材を基に探求したいという想いも有している。この両者においては優劣があるわけではないが、例えどのような表現の深化を辿つたとしても、二人の先達のように時代を超える表現を目指したいと考える。神戸が「清水先生は清水先生の真理があつたと思う」と述べているように、筆者もまた、自身の信じる真理を彫刻によって追求していきたい。

¹⁵⁷ 原典：清水多嘉示「滯佛中の仕事仲間」『SELECT●』3号 8頁 1930年 出所：黒川弘毅・井上由理（編）前掲書14頁

引用・参考文献一覧

- 井上由理 『青春のモンパルナス 1923-1928 清水多嘉示滞仏記』 信濃毎日新聞 2006年
- 神谷睦代 「日本の彫刻にあらわれた影響と模倣」 『ロダンのかげの彫刻家たち-もうひとつの近代具象論』 あい書林 1995年
- 岩野勇三 『彫塑 製作と技法の実際』 日貿出版社 1995年
- 早坂義征 『太陽への道 評伝・彫刻家清水多嘉示の生涯』 長野日報社 2007年
- イオネル・ジャヌー 安井源治訳 「ブールデル-その生涯と作品」 『近代彫刻の父 巨匠・ブールデル展カタログ』 フジカワ画廊 1982年
- 高田博厚 「ロダン／ブールデル／マイヨール」 『L' Art du Monde 世界美術全集24 第18回配本 ロダン／ブールデル／マイヨール』 河井書房 1968年
- 柴田良貴 「人体塑造におけるモデリング過程の研究 I」 『芸術研究報14』 筑波大学芸術学系 1993年
- 大屋美那 「序-ロダンとブールデル, 彫刻に残る手の痕跡」 『手の痕跡 Traces of Hands 国立西洋美術館所蔵作品を中心としたロダンとブールデルの彫刻と素描』 国立西洋美術館 2012年
- アントワヌ・ブールデル、土居竜二訳 『A・ブールデル 芸術と人生に関する手記』 文化書房博文社 1993年
- 高村光太郎訳 高田厚博・菊池一編 『ロダンの言葉抄』 岩波文庫 2006年
- 江藤望 「彫刻における時間性について1」 『金沢大学教育学部紀要』 金沢大学教育学部紀要 2004年
- 「特集アントワヌ・ブルデル 清水多嘉示氏にきく」 『三彩 (296)』 三彩社 1972年
- 黒川弘毅・井上由理（編） 「清水多嘉示 著作集」 『清水多嘉示資料 | 論集: 共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I』 武蔵野美術大学彫刻学科研究室 2009年
- 篠崎未来（編） 『清水多嘉示資料 | 論集: 共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 II』 武蔵野美術大学彫刻学科研究室 2015年
- 清水多嘉示 「ブルデルの思ひ出」 『新美術』 9月号 春鳥會 1942年
- 清水多嘉示 「ブルデルの生活と藝術」 『文藝』 2巻8号 改造社 1934年
- 清水多嘉示 「藝術作品に於る張り」 『アトリエ』 12巻12号 1935年

清水多嘉示「青年美術家集團展評」『アトリエ』10巻12号 1933年

清水多嘉示「院展・二科・構造社の彫刻」『美術新論』美術新論社 5巻10号
1930年

清水多嘉示「帝展の彫刻」『アトリエ』7巻11号 1930年

清水多嘉示「美の高さ」『新しい学校』興文館 10号 1952年

清水多嘉示「随筆 旅と感動」『文芸広場 教職員の文芸誌』9巻2号 1961年

図版出典

第1章

- 1-1 井上由理 『青春のモンパルナス 1923-1928 清水多嘉示滞仏記』 信濃毎日新聞 21頁 2006年
1-2 『近代彫刻の父 巨匠・ブールデル展カタログ』 山梨県立美術館 33頁 1982年

第2章

- 2-1 『手の痕跡 Traces of Hands』 国立西洋美術館 124頁 2012年
2-2 『フランス国立ロダン美術館コレクションロダン-創造の秘密-白と黒の新しい世界』 読売新聞社 72頁 2006年
2-3 『オーギュスト・ロダン Auguste Rodin 彫刻と素描』 タッシェン・ジャパン 40頁 2012年
2-4～2-7 筆者撮影

第3章

- 3-1～3-5 筆者撮影
3-6 Radu Varia 『BRANCUSI』 リプロポート 139頁 1986年
3-7 Radu Varia 『BRANCUSI』 リプロポート 151頁 1986年
3-8 『SCULPTURE FROM ANTIQUITY THE MIDDLE AGES』 TASCHEN 25頁 2006年
3-9 筆者撮影
3-10 原典：清水多嘉示 「塑造技法（全身像）（上）」 『総合美術研究』 3 57-71頁 1933年
出所：黒川弘毅・井上由理（編） 「清水多嘉示 著作集」 『清水多嘉示資料 | 論集：共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I』 武蔵野美術大学彫刻学科研究室 17頁 2009年
3-11, 3-12 筆者撮影
3-13 原典：清水多嘉示 「塑造技法（全身像）（上）」 『総合美術研究』 3 57-71頁 1933年
出所：黒川弘毅・井上由理（編） 「清水多嘉示 著作集」 『清水多嘉示資料 | 論集：共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I』 武蔵野美術大学彫刻学科研究室 17頁 2009年
3-14 『近代彫刻の父 巨匠・ブールデル展カタログ』 山梨県立美術館 65頁 1982年
3-15 『世界の彫刻 1000の偉業』 二玄社 491頁 2009年

3-16 筆者撮影

第4章

4-1 『第十回日展作品集』 社団法人日展 138頁 1978年

4-2 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 84頁 2015年

4-3 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 37頁 2015年

4-4～4-7 筆者撮影

4-8 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 28頁 2015年

4-9 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 41頁 2015年

4-10 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 78頁 2015年

4-11 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 166頁 2015年

第5章

5-1～5-19 筆者撮影

5-20 『デッサンのための美術解剖図』 エルテ出版 10頁 2006年

5-21～5-66 筆者撮影

5-67 原典：清水多嘉示 「塑造技法（全身像）（上）」 『総合美術研究』3
57-71頁 1933年

出所：黒川弘毅・井上由理（編） 「清水多嘉示 著作集」 『清水多嘉示資料 |
論集：共同研究「清水多嘉示の美術教育について」 I 』 武蔵野美術大学彫刻学科
研究室 17頁 2009年

5-68～5-70 筆者撮影

第6章

6-1～6-6 筆者撮影

6-7 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 41頁 2015年

6-8～6-10 筆者撮影

6-11 GEORGE B. BRIDGMAN 監修 神戸峰男 『LIFE DRAWING』 M&A KAMBE C.C/
NASU 84頁 2015年
6-12～6-63 筆者撮影

謝辞

本研究を進めるにあたり、多くの皆様に温かいご協力やご助言を頂戴いたしました。

この場を借りて感謝の意を申し上げます。

筑波大学芸術系彫塑担当教員の柴田良貴先生、中村義孝先生、大原央聡先生には、博士前期課程入学時より6年間にわたり多大なるご厚情とご指導を賜りましたこと、心より感謝申し上げます。

また、本論文の執筆に際して、名古屋芸術大学名誉教授 神戸峰男先生には、取材のご協力及びご教示を賜りました。また、八ヶ岳美術館の館長小泉悦夫様、学芸員の長田絵美様には、展示作品の実見及び撮影をはじめ、清水多嘉示先生に所縁ある方々のご紹介を頂戴するなど、格別なるご高配を賜りました。さらに、武蔵野美術大学教授 黒川弘毅先生には貴重な清水資料及びご教示を賜りました。ここに記して心より御礼申し上げます。

2018年 3月

山本 将之